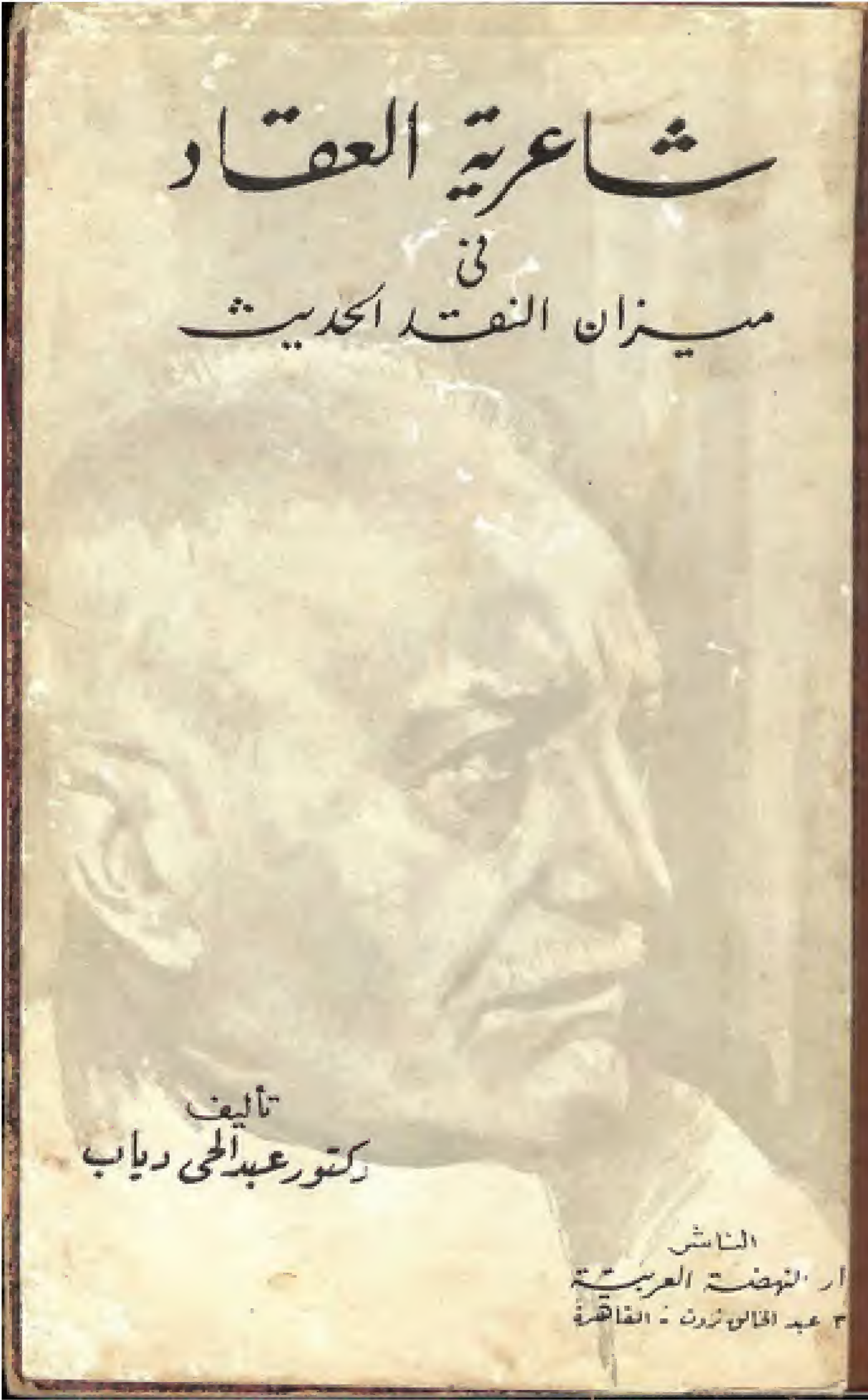
شاعرية العقاد
في
ميزان النقد الحديث



تأليف
دكتور عبد الحي دياب

الناشر
دار النهضة العربية
٣ عبد الخالق ثروت - القاهرة

الدكتور عبد الحي دياب

شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث

الناشر
دار النهضة العربية
٣٢ شارع عبد الخالق ثروت بالقاهرة

دار الأدب العربي للطباعة
لصاحبها: محمد عبد الرازق
١٩ كنيسة الأرمن ش الجيش
تليفون : ٩٣٤٠٩٨

الإهـــداء

إلى أبى :

استقبلت الحياة على مرارة اليتم رضيعاً ، ومع ذلك قضيتها مكافحا مناضلا دون أستاذ ولا والد سوى الزمن .

وكنت صلباً فى الحق لا تلين قناتك ابتغاء ما عند الله .

وكنت فى هـذا وذاك أستاذا لى ورائدا .

تعلمت على يديك لذة الكفاح ، وحقيقة النضال ، والصلابة فى الحق .

وهأنذا أرفع إليك هـذا الكتاب ، رمزاً للوفاء ، لأن صاحبه مدين لك دينـاً ينوء بعبئه .

فإلى روحك الطاهرة فى عليين .

عبد الحى دياب

مقدمة

شغلت بأدب العقاد منذ ارتبطت به برباط وثيق تمثل فى التلمذة عليه فى الأدب والفكر منذ عام ١٩٤٩ ، ومنذ ذلك الحين وأنا أبذل قصارى جهدى فى أن يكون أدب العقاد وفكره ميدانا لدراساتى النقدية ، وقد تحقق ما أردت فى دراسة جانب من جوانب فكره العديدة ، وهو « مظاهر التجديد فى نقده ، وأثرها فى النقد والشعر » وهو الموضوع الذى حصلت به على درجة الماجستير فى الآداب فى عام ١٩٦٤ .

وحينما انتهيت من ذلك البحث وجدت أن الحاجة ماسة إلى دراسة شعره ، لأنها تكمل دراسة نقده ، فكل من نقده وشعره ينبعان من معين واحد وهو نفسه الشاعرة ، ولأننا نريد من ناحيه أخرى أن نعرف مقدار التزام عباس محمود العقاد الشاعر بما سجله على نفسه من آراء فى حقل النقد الأدبى بعامة والشعر بصفة خاصة .

* * *

على أن شاعريته كانت مثاراً لكثير من الدراسات بوصفه رائداً من رواد حركة التجديد فى الشعر العربى فى أوائل هـــذا القرن . غير أن هذه الدراسات كانت ذاتية أكثر منها موضوعية ، سواء منها ما قام به نفر من تلاميذ العقاد وما قام به غيرهم .

فمن تلاميذ العقاد من غضّوا النظر عن المآخذ التى يمكن أن توجه إلى شعره ، لأنهم ينظرون إليه بعين الرضا .

ومعارضوه يركزون على المآخذ ويتجاوزن ماله من المحاسن ، وكان موقفهم من العقاد كما يعبر عنه الشاعر :

إن يسمعوا ريبة طاروا بها فرحا منى ، وما سمعوا من صالح دفنوا

ومن هؤلاء المعارضين من اتجهوا فى دراساتهم إلى تجريد العقاد من الشاعرية ، ومن هنا سمعنا تلك المقولة التى تتمثل فى أن العقاد « كاتب لا شاعر » ، أو بتعبير آخر ، هو كاتب أكثر منه شاعرا » .

وعلى هـذا بقيت شاعرية العقاد تتأرجح بين من يرفعه فوق مصاف شعراء العصر الحديث ، وبين من ينفى شاعريته ، أو يفضل كتابته النثرية على شعره ليرفع من شأن الشعراء الذين بدين لهم بالولاء . وهكذا ظلت شاعرية العقاد حقلا يكاد يكون بكرا ، ويحتاج إلى دراسة موضوعية تضعه فى موضعـه من تاريخ الشعر العربى الحديث .

وقد كدت أتهيب الخوض فى دراسة شعر العقاد ، لأن شعره يتميز فى الأغلب الأعم منه بقسوة القالب وبالمضامين الفكرية والشعورية التى تحتاج إلى صبر ومعاناة شديدين ، كدت أن أرجع عما اعتزمت وأرجىء البحث فيه إلى فرصة أخرى لولا أن أساتذتى الأجلاء المرحوم الدكتور محمد مندور ، والدكتور شوقى ضيف ، والمرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال قد وجهونى إلى دراسة هذا الموضوع بوصفه مُتَمِّماً لموضوع الماجستير ، ومن هنا كان لابد من الإقدام على مواجهة هذه المشكلة ، لأن مواجهتها أفضل من إرجائها من ناحية ، ولأننى بدراستها أكون قد درست أعظم جوانب العقاد الأدبية من ناحية أخرى .

***

وقد تمثلت مصادر هذا البحث فى دواوين العقاد وهى : « يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل ، وحى الأربعين ، هدية الكروان ، عابر سبيل ، أعاصير مغرب ، بعد الأعاصير ، ديوان من دواوين ، ما بعد البعد » .

على أن هناك كثيراً من كتب العقاد ، خاصة كتبه النقدية ودراساته الأدبية ، له أهمية كبيرة فى الكلام عن عملية الإبداع فى حد ذاتها ، وعن أى العقادين كان أسبق من الآخر : الناقد أم الشاعر ؟

كما أن كتاب « الذخيرة الذهبية » الذى يضم مجموعة من الشعر الإنجليزى لشعراء البحيرات ممن وقف عندهم العقاد ، وكذلك مقدمة كتاب الأغانى الشعبية « للشاعر ورد زورث » قد أمدانى بحقائق مفيدة فيما يتعلق بالحديث عن روافد العقاد الشعرية .

وبالإضافة إلى ما سبق ، كان ما كتبه « وليم هازلت ، وكوليردج ، وورد زورث ، وغيرهم كبير الفائدة عند بحث تطور العقاد الشعرى والأسس النقدية التى أقام عليها شعره .

***

وقد حاولت جاهدا ، وأعتقد أننى نجحت ، فى ألا يؤثر إعجابى بالعقاد على تمسكى بالمنهج العلمى ، فقد التزمت بالموضوعية قدر الطاقة .

ففى التمهيد تناولنا بالبحث كل ما يتعلق بالبيئة الشعرية ودواعى التجديد . وفى الفصل الأول تحدثنا عن ثقافة العقاد الفنية وروافدها . عن استعداده ونشأته ، وبيئته الطبيعية والعائلية ، وشخصيته ، والمؤثرات الحيوية ، وثقافته العربية والأجنبية .

وقد أفردت الفصل الثانى لتجاربه الشعرية فى المرحلة الأولى التى تنتهى بعام ١٩٢٨ ، بما فى ذلك ما يتعلق بموضوع الصدق الشعورى ، والتصوير الشعرى ، والوحدة العضوية ، وموسيقا الشعر .

ثم بينت طبيعة العلاقة بين شعر العقاد ونقده ، وذلك من خلال عدد مناسب من الشواهد ، وذلك بهدف الوقوف على مدى فهم العقاد لماهية الشعر ورسالته ، وأثر هذا فى إبداعه .

وخُصِّص الفصل الثالث المرحلة الثانية فى شعره ، وهى التى تلى المرحلة الأولى وتنتهى بنهاية حياته ، وكان من أهم أهداف هذا الفصل ـ عدا الحديث عن الأصول الفنية فى شعره كالفصل الثانى ـ بيان تطور العقاد الشعرى ، وكيف كانت المرحلة الثانية مختلفة إلى حد ما عن المرحلة الأولى .

على أننى عنيت فى هذه الدراسة بربط العقاد بمعاصريه ، كما عنيت بتبيان مصادر العقاد الشعرية والنقدية الأوربية التى استمد منها اتجاهه الشعرى ومبادئه وأفكاره النقدية .

وكل ما أرجوه أن يكون هذا البحث إسهاماً موفقاً فى الكشف عن إنتاج العقاد الشعرى والنقدى . والله ولى التوفيق

عبدالحى دياب

التمهيد

نتحدث فى هذا التمهيد عن العوامل الفعالة التى أثرت فى النقد والأدب فى العصر الحديث ، وعن حالة الشعر بعد النهضة البارودية ، وكيف انبثقت عنها اتجاهات ثلاثة ، تتمثل فى الاتجاه التقليدى البحت كما يمثله حفنى ناصف ، ومحمد عبدالمطلب ، وعلى الجارم ، والرافعى ، والاتجاه التقليدى المبتكر ، كما يمثله حافظ إبراهيم ، وأحمد شوقى ، وخليل مطران ، وأحمد محرم والاتجاه الإبداعى كما يمثله عبدالرحمن شكرى ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى .

على أننا نود أن ننبه منذ البداية إلى أن الفصل بين هذه الاتجاهات ليس فصلا حاسما ، لأن الفواصل الحاسمة لاتكون إلا فى الأشياء المادية ، أما الأنماط النفسية - ومنها الشعر بطبيعة الحال - فالفصل فيها لا يكون حاسما بحال ، « لأننا قد نرى للشاعر المقلد الضعيف نفحة من استقلال الشخصية لانراها للشاعر المبتدع فى أكمل العصور التى تكمل فيها الحرية الفردية ، وقد نرى للشاعر المبتدع نزعة إلى « المحاكاة » تلحقه فى معنى من المعانى بضعاف المقلدين ، أو بذوى الإتقان والإحكام فى التقليد (١) » .

عوامل التجديد :

ومهما يكن من أمر ، فإن الاتجاهات الشعرية التى انبثقت عن النهضة البارودية ، لم يكن من الممكن أن توجد دون أن تعتمد على حركة البارودى فى الشعر ، والتى تتمثل فى ابتعاث الشعر .

ومن ثم لاعجب أن تكون حركة البارودى البعثية للشعر من حيث تخليصه من الهوة السحيقة التى كان يتردى فيها ، أساسا للاتجاهات الشعرية التى ظهرت

---

(١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٢٠ ، ١٢١ ط أولى سنة ١٩٣٧ .

فيما بعد ، لأنها معبر بين القديم الشائع والجديد على تفاوت فى النوع والدرجة ، لأننا لانزعم أن كل اتجاه من الاتجاهات الشعرية التى كانت سائدة إبان ذلك العصر كانت جديدة كلها .

وأرى أن العوامل (١) التى أثرت فى النقد والشعر فى العصر الحديث قد اطرد نموها وتضافر على توجيه الشعر العربى وجهة أخرى غير الوجهة التى اشتمل عليها فى النهضة البارودية .

وخلاصة مايقال فى هذه الوجهة أن حركة تجديد فى الشعر قد خلفت حركة الابتعاث البارودية ، انبثقت منها ، وسارت فى توازٍ مع حركة التجديد فى النقد الأدبى ، وما بذل فيها من محاولات رائدة ، تحققت على يد الشيخ نجيب الحداد ، وسليمان البستانى ، وقسطاكى الحمصى ، وخليل مطران ، وغيرهم من رواد النقد الأدبى الحديث ، فى الأدب العربى ، ومن هنا نرى أنه من الأوفق أن نتحدث عن هذه العوامل التى ساعدت على بزوغ الحركة التجديدية فى مجال الشعر التى قام بها رواد التجديد الأوائل فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

والمطلع على التاريخ الفكرى للعقل المصرى فى العصر الحديث ، يرى أن هذا الاتصال كان بمثابة تحول فى العقلية المصرية بصفة خاصة والعقلية العربية بصفة عامة ، وبمثابة تحول فى الثقافة العربية بالتالى (٢) .

ولا نستطيع أن نغفل الدور الذى لعبه الاستشراق (٣) وتأثيره فى الشعر والنقد الأدبى الحديث ، إذ لايقل دوره أهمية عن دور كل من الصحافة والطباعة ، وذلك لما نهجه المستشرقون من طرق حديثة فى البحث ودراسة الآداب ، تلك الدراسة التى بنيت على الاستقراء والتمحيص والموازنة والعلل والأسباب ،

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقداً ص ٢٠ وما بعدها ط أولى ١٩٦٦ .

(٢) الدكتور عبد الحى دياب : التراث النقدى ص ٦٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٦٨ .

واعتمدت على النقد المنطقى والاستنباط الدقيق ، والمقدمات الصحيحة ، والنتائج الراجحة . وقامت على الدراسة التاريخية والشخصية الفنية حتى يستطيع الناقد تفسير الأدب وتعليله ، والحكم عليه بعد ذلك حكما صحيحاً (١) .

وفى تصورنا أن الاستشراق لم يقف تأثيره عند المستشرقين أنفسهم ، بل انتقل عن طريق من أوفدتهم الدولة ليتلقوا العلم فى الجامعات الأوربية ، أو عن طريق تدريس بعض المستشرقين أنفسهم فى الجامعة المصرية القديمة منذ إنشائها (٢) .

ومهما يكن من أمر ، فهذه خطوط عامة صورنا بها العوامل التى مهدت لقيام الاتجاهات الجديدة فى الشعر الغنائى ، وحرصنا على أن يقف القارىء على تلك العوامل التى كان لها أثرها فى حياة الأدب والنقد عامة ـ ومنه الشعر بطبيعة الحال ـ والنقد الأدبى فى العصر الحديث (٣) .

وكان لكل اتجاه فريق من الشعراء ينسج على منواله ، ويدافع عنه بكل ماوسعته الحجة ، ويحدث صدام بين أنصار القديم الذين يتخذون القصيدة العربية مثلا أعلى ينسجون على منوالها ، وبين أنصار الجديد الذين يقومون دائماً بمحاولات تجديدية فى تجاربهم الشعرية ، كما أنهم قاموا بمحاولات نقدية لتحديد

---

(١) راجع . أعمال المستشرقين : جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ . نجيب العقيقى : المستشرقون . صلاح المنجد : المنتقى من آثار المستشرقين ، لويس شيخو : الآداب العربيـة فى القرن التاسع عشر . أصول النقد الأدبى لأحمد الشايب ص ٩٢ وما بعدها ط خامسة سنة ١٩٥٥ .

(٢) مثل المستشرق الإيطالى «جويدى» وقد انتدبته الجامعة عام ١٩٠٨ ، و«نالينو» الذى كان يدعى منذ عام ١٩١٠ لإلقاء بعض المحاضرات ، وكذلك « فييت » الفرنسى الذى انتدبته أستاذاً عام ١٩١٢ ، وكانوا جميعاً يلقون محاضراتهم باللغة العربية ويعتبر أحسن منهج لدراسات المستشرقين فى الدراسات الأدبية محاولة «كارلونالينو» لدراسة الأدب العربى . وهى عبارة عن المحاضرات التى ألقاها فى الجامعة المصرية القديمة فى عامى ١٩١٠ و١٩١١ .

(٣) الدكتور عبد الحى دياب ـ التراث النقدى ص ٦٨ ، ٦٩ .

ماهية الأدب ، ومنه الشعر بصفة خاصة بوصفه أهم الأنواع الأدبية المألوفة عند العرب ، وأخذ هؤلاء كذلك ينعون على الشعر العربى - بعد النهضة البارودية - أنه يرسف فى أغلال من التقليد ومضوا يخرجون على تلك التقاليد البالية ، سواء أكان ذلك الخروج بدعواتهم النقدية أم بأعمالهم الأدبية (١) .

ومهما يكن من أمر ، فالصراع بين هؤلاء وهؤلاء اجتاز مراحل مختلفة ، أسفرت كل منها عن تحطيم بعض القيم القديمة أو إضعافها فى نفوس الناس على الأقل .

وقد انحسرت حركة التجديد فى الشعر العربى على الغنائى منه ، وذلك فى أوائل القرن العشرين ، لأنه أصل أنواع الأدب العربى وأعرقها ، كما أنه استأثر بالنصيب الأوفى من النقد الأدبى القديم ، ومن ثم كان التجديد فيه يسير ببطء ، نظراً لجموده على التقاليد الفنية الموروثة التى تمثلها المباحثات اللفظية والتعقيدات المنطقية (٢) .

ومن هنا يتضح أن معالم التجديد فى شعرنا الغنائى كانت تمشى على استحياء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، لدى طائفة من الشعراء والنقاد فى محاولات نقدية حاولوا بها أن يحددوا مفهوم الشعر العربى فى الجيل الماضى ، وأن يضعوا له بعض المقومات الحديثة التى تتفق ومقومات الشعر الأوربى ، وذلك لكى تفتح له آفاق جديدة بدلا من الجمود على القديم .

ويبدو أن هؤلاء المجددين الذين خاضوا معركة التجديد لم يؤثر واحد منهم فى الآخر فى ميدان التجديد ، لأن كلا منهم كان يمتاح من الآداب الأوربية فى اللغة الأوربية التى يجيدها أو يترجم إليها ، وذلك لكى يحطم القيم البالية فى شعرنا العربى ونقده .

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب — التراث النقدى ص ٦٩ ، وراجع مقدمة ذكريات شباب للدكتور عبد القادر القط ص ٢٢ وما بعدها ، والمجلة بتاريخ سبتمبر ١٩٦٠ للدكتور محمد غنيمى هلال .

(٢) التراث النقدى ص ٦٩ .

الاتجاه التقليدى :

جلبوا للقريض ثوبا من الغـــر ب ولم يجلبوا سوى الأكفان
وجهة الشرق غيرها وجهة الغـــر ب ، فأنّى وكيف يلتقيان ؟

على الجارم

عرفنا أن الشعر اشتمل على ثلاثة اتجاهات نظراً لعوامل التجديد ، أحدها : اتجاه تقليدى يتجه بالشعر اتجاها تقليدياً محافظا ، لأن شعراءه قد امتاحوا ثقافتهم من التراث العربى والإسلامى وتمسكوا بأهدابه لا يبغون عنه حولا .

وهؤلاء الشعراء يمكن أن نطلق عليهم اسم « المدرسة التقليدية » لأن ثقافة معظم شعرائها كانت دينية عربية ، ومن هنا كانت ملامح شعرائها النفسية متفقة إلى حد كبير .

ويمكن أن نقول إن أركان هذه المدرسة هم : حفنى ناصف ، ومحمد عبد المطلب ، وعلى الجارم ، ومصطفى صادق الرافعى ، بترتيب السن ، ومن اليسير أن نتعرف على وجود الشبه بين كل منهم ، وإن لم يكن شبها من أشباه القوالب المصنوعة يمنع الفوارق الخاصة ، أو يخفى دلائل الاستقلال بطابع الشخصية المستقلة (١) .

ومعنى هذا أنك تجد صلة قربى واضحة بين قصائد عبد المطلب — على الرغم من البداوة التى نشأ فى أحضانها وحرص على ألوانها وسماتها — وقصائد ناصف اللبق ، والجارم الرقيق ، ولكنك تشعر بالغربة بينه وبين حافظ إذا حاولت أن تقرب بينهما ، أما المقارنة بينه وبين ناصف أو الجارم فتشعرنا بملامح « الأسرة » تقرنه بأخيه وإن اختلفا كاختلاف الغرباء فى بعض الشيات والأزياء(٢) .

فالشاعر التقليدى — كما يقول العقاد — شاعر لغوى عربى سلفى عصرى ، ولكن على منهج فريد فى بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الافرنجية ، وبين مناهج المحافظة والتجديد ، ومناهج الابتداع والتقليد (٣) .

---

(١) و(٢) و(٣) راجع : عباس العقاد فى مقدمة « سبحات الخيال » للشاعر على الجارم ص ٨ وما بعدها .

وهؤلاء الشعراء ليس لهم فى الأغلب الأعم فى شعرهم من عمل سوى نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعانى والألفاظ ، وذلك كما ترى الصنعة البارعة والتوفيقات اللفظية فى نكات حفنى ناصف وملحه وتلميحاته ، ولا ترى شيئاً من الخواطر والنزعات النفسية تجاه آيات الكون والطبيعة والنفس الإنسانية ، وكما ترى الفحولة البدوية لدى عبد المطلب واضحة كل الوضوح فى شعره ، وهذه الفحولة دعته إلى ابتغاء القدوة بين الشعراء الجاهليين والمخضرمين ومن أخذ بأسلوبهم فى الجد والجزالة(١) .

ويتضح مما تقدم أن القوالب الشعرية قد ترسبت فى نفوسهم من رصيدهم الهائل من الشعر العربى القديم ، ويبين لنا ذلك فى قصيدة الجارم التى مدح بها أستاذه الشيخ محمد عبده حينما كان طالباً فى الأزهر ، إذ حاكى فيها القصيدة العربية القديمة ، ونحا فيها منحى الشعراء المتقدمين فى الوصف والأسلوب ، ولاينفى هذا أن الجارم كان قوة ضخمة تنساب هادرة كالموج الدافق من حيث سليقته اللغوية التى كانت تطاوعه فى قصائده مع طول نفسه(٢) .

وعلى هذا الفهم نرى شعر مصطفى صادق الرافعى بديباجته العربية من حيث متانة التركيب وقوة الأسرة ومطاوعة اللغة لمعانيه التى كان يترسم بها خطا رائده فى هذا المجال محمد عبد المطلب ، إذ كان الرافعى يحرك همم مواطنيه للتخلص من قهر الظالمين ومن بعض العيوب الاجتماعية مستثيراً فى المسلمين حميتهم الإسلامية والعربية (٣) .

ومعنى هذا أن اتخاذ هؤلاء الشعراء للشعر العربى القديم مثلا أعلى يحتذونه نشأ عن حرصهم على اللغة العربية وحدبهم عليها ، لأنها أوثق روابط القومية العربية ، ووسيلة التفاهم الكامل بين الشعوب العربية المختلفة التى تطورت لهجاتها

---

(١) عباس العقاد : شعراء مصر ص ٢٨ و ٤٧ .

(٢) راجع : فى مجلة « الرائد » فى عدد مارس ١٩٦٢ على الجارم شاعراً للدكتور عبد الحى دياب .

(٣) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ٥٥ .

المحلية تطوراً يعوق التفاهم المتبادل بين هاته الشعوب(١) .

وفى تصورنا أن الحفاظ على اللغة العربية جميل فى حد ذاته ، ولكن غير الجميل أن يقف الإنسان على باب القديم لا يريم ، وهذا هو ما حدث لشعراء هذه المدرسة ، إذ كانوا يقفون عند القديم إلى درجة التعصب الذى حجب عن بصيرتهم حقيقة الجديد ، ومن هنا أخطأ عبد المطلب فهم المذهب الحديث فى الشعر حينما حاول أن يرد عليه ويتحداه إذ فهمه على أنه وصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة ، وأنه النظم فى الطيارة ، كما كان الأقدمون ينظمون فى النوق والأفراس وأنشد بناء على فهمه هذا قصيدته العلوية التى يعارض بها حافظا ، ويتمنى فيها أن يلقى الإمام على على متن طائرة بدلا من أن يلقاه على ظهر ناقة أو فرس ، فهم عبد المطلب أن هذا هو الجديد فى الشعر ، وذلك الخطأ فى الفهم مبنى على خطأ آخر فى فهمه للقديم ، يتمثل فى أن الشاعر العربى كان يصف الناقة بوصفها أداة مواصلات ، وليست جزءاً من حياته ، وجزءاً من شعوره ، ولو فهم عبدالمطلب أن الشاعر القديم كان يصف الناقة لأنها جزء من حياته ، وجزء من شعوره ، وجزء من نفسه ، لفهم أن المخترعات العصرية لا تستحق من الشاعر الوصف إلا بمقدار ما تبعثه فى نفسه من شعور وتفتحه له من خيال .

وفى رأينا كذلك أن تعصب شعراء هذه المدرسة هو الذى جعل شاعراً مثل على الجارم يعادى دعاة التجديد فى الشعر ، ويقع معهم فى صراع عنيف ، بل كان تجديدهم ، من وجهة نظره ، باعثاً له لأن ينعاه عليهم ، ويغض من قيمته ، ويغمطهم حقهم ، ويدعى عليهم أنهم جلبوا للشعر العربى ثوباً من الغرب . . . الغرب الذى لم يذهب إليه العقاد والمازنى بأشخاصهما ، وإن كانا قد ذهبا إليه بوجدانهما وذهنهما ، نعى عليهما الجارم ذلك فى قصيدته « خلود » التى يرثى فيها حافظاً وشوقياً ، فيقول فى معرض الحديث عن شوقى(٢) :

---

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى الحالة الثالثة ص ٧٠ وما بعدها .

(٢) راجع : مجلة « الرائد » تحت عنوان : « على الجارم شاعرا » فى عدد مارس سنة ١٩٦٢ للدكتور عبد الحى دياب ، وانظر كذلك : مجلة « الكتاب » أكتوبر سنة ١٩٤٧ ص ١٦٣٦ .

سكت العندليب فى وحشة الدّو ح وغنّت نواعق الغربان
فسمعنا من النشوز أفانـين يروعن صادح الأفنان
أسمعونا برغمنا فصبرنا ثم ثرنا غيظا على الآذان
جلبوا للقريض ثوباً من الغر ب ، ولم يجلبوا سوى الأكفان
ثم قالوا مجددون فأهلا بصناديد أخريات الزمان

ثم يطالب الجارم دعاة التجديد بأن يعودوا إلى ديباجة امرىء القيس والنابغة الذبيانى . وأن يدعوا المعاول التى يهدمون بها التراث الشعرى(١) :

لاتثوروا على تراث امرىء القيـس ، وصونوا ديباجة الذيبانى
واتركوا هذه المعاول بالله ، فإنى أخشى على البنيان
ما لسان القريض من عربى كلسان القريض من طمطمانى
وجهة الشرق غيرها وجهة الغر ب ، فأنّى وكيف يلتقيان ؟

ولا نستطيع أن نتوقع من شاعر هذا مقدار فهمه لطبيعة الشعر أن يكون جديداً فى شعره .

على أن هناك لونا آخر من الصراع الناشىء عن تعصب هؤلاء الشعراء ، يتمثل فى استخدام بعضهم - كالرافعى - ألفاظا نابية وعبارات مقذعة فى نقده الجارح الذى ينعت فيه المجددين بأقبح النعوت وأقذعها لاسيما ما كان يحدث بينه وبين العقاد وطه حسين وسلامة موسى .

وأرى أن موقف الرافعى فى معاركه كان لايخرج عن أنه لايرى أدبا ولا نقداً يستحق الوقوف عنده سوى الأدب القديم ونقده ، وأما الجديد الذى كان يدور على ألسنة الشباب إذ ذاك الوقت فغث وسفساف ، والذى دعاهم إلى الثرثرة به - فى تصوره - أنهم لم يدرسوا الأدب القديم ولا يعرفون منابعه (٢) .

وقد أدى هذا الموقف الجامد من الرافعى - إبان الثورة العنيفة على القديم

---

(١) راجع : مجلة « الرائد » تحت عنوان : « على الجارم شاعرا » فى عدد مارس سنة ١٩٦٢ الدكتور عبد الحى دياب ، وانظر كذلك مجلة « الكتاب » أكتوبر سنة ١٩٤٧ ص ١٦٢٦ .

(٢) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ١٩٠ وما بعدها .

ومقاييسه الأدبية من المجددين - إلى ثورة سلامه موسى على القديم ودعوته إلى أن يلقى الكتاب والنقاد والمفكرون بكل مافيهم من طاقات تدرك وتحس فى غمار التيار الأوربى بعلومه الإنسانية التجريبية على سواء ، وذلك فى مقال نشره فى مجلة « الهلال » فى يناير ١٩٢٤ ، هاجم فيه الرافعى ووصفه بأنه يسير إلى الأمام ورأسه ملتفتة إلى الوراء ، ومن هنا لايحسن فى أدبه سوى الصنعة ولا يحسن الفن لأنه لايدرك ماهيته ، وبالتالى يفتقد المثل الأعلى فى الأدب ، ورد عليه الرافعى فى « الهلال » كذلك التى صدرت فى فبراير سنة ١٩٢٤ يدافع عن الأدب القديم ، ويحاول أن ينقض دعوى سلامة موسى بأن الأدب القديم عديم الجدوى بالنسبة إلى الإنسان المعاصر .

واتسعت المعركة فدخل فيها طه حسين وناقش دفاع الرافعى ولم يوافقه عليه وأخذ جانب سلامة موسى ؛ لأنه قريب من وجدانه وفكره (١) ، وتدخل العقاد فذهب إلى أنه لايحرؤ أحد من عشاق القديم أو من عشاق الجديد ، أن يقول لنا يجب أن يكون الشاعر كالببغاء التى تردد مايلقى فى أذنيها ، ولا تفقه له معنى ، وانتهى إلى أن كل ذى رأى أحسن العبارة عنه بلفظ عربى صحيح أهل لأن يعد من شعراء العرب ، سواء كان ظهوره فى هذا العصر أم قبل عشرة قرون ، ولاينبغى للشاعر أن يكتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر واللفظ . وذلك لأنه فى هذه الحالة يحتذى مثال غيره ، ولا يقدر على أن يستقل بطريقة لنفسه .

وعلى الرغم من أن المدرسة « التقليدية » كانت تصطرع مع المجددين فإنها كانت تستثنى من هذا الصراع حافظ وشوقى ومطران - ما عدا الرافعى الذى هاجم شوقى فى نشيده فى كتيب خاص أصـــدره فى عام ١٩٢٠ - لأن شوقى قريب من نفوسهم عالق بها ، له فيها منزلة تقتضى الجارم مثلا أن يسير فى حضرته فى صمت على أصابعه ، لأن شعر شوقى وديعة الزمن ، وهو وديعة الرحمن : (٢)

---

(١) راجع : مقالة الدكتور طه حسين فى « السياسة » بتاريخ ٦ من فبراير عام ١٩٢٤ .

(٢) أنظر مجلة « الكتاب » أكتوبر عام ١٩٤٧ فى رثاء الجارم لحافظ وشوقى ص ١٦٣٧ .

ياخليلى لاتهيجا لى الذكـــ ـرى ، فقد نالنى الدى قد كفانى
ناولانى بالله ديوان شـوقى لأراه كعهـــده ويـــرانى
ثم سيرا على الأصابع فى صم ت ، وفى حضرة الأمير دعانى
شعر شوقى وديعة الزمن البا قى ، وشـوقى وديعـة الرحمن

وفى رأيى أن استثناءهم لشوقى وحافظ ومطران ومحرم من صراعهم يرجع إلى أنهم كانوا يمثلون مرحلة وسطى بين القديم والجديد ، ومن هنا لم يشعر أفراد المدوسة التقليدية بجديدهم .

وقد كان هذا الاتجاه مقصوراً على الشعراء الذين تربوا تربية دينية عربية كشعراء دار العلوم ، ومن نضج من شعراء الأزهر ، ومن ثم نستطيع أن نعين لهم أخلافا من معاصريهم أو الجيل الذى أتى بعدهم .

وهؤلاء الأخلاف هم على الجندى ، ومحمود غنيم ، وعلى الجنبلاطى ، ومحمد الأسمر ، وحسن جاد ، وغيرهم من الشعراء المنبثين فى دروب المدارس المصرية ، والمعاهد الدينية الأزهرية أو الذين يتفقون معهم فى الميول الثقافية وإن درسوا دراسة مدنية ، وذلك على اختلاف فى درجة تمثلهم لشعر روادهم وفهمه وتذوقه .

الاتجاه التقليدى المبتكر :

آن ياشعر أن نفك قيوداً قيـــدتنا بها دعاة المحـــال
فارفعوا هـــذه الكمائم عنا ودعونا نشـــم ريح الشمال
« حافظ »

وهو الاتجاه الثانى من الاتجاهات التى انبثقت عن حركة البارودى الشعرية ، وشعراء هذا الاتجاه التقليدى المبتكر أو التقليدى المستقل على حد تعبير العقاد هم: أحمد شوقى ، حافظ ابراهيم ، خليل مطران ، أحمد محرم وغيرهم ممن سار على نهجهم فى فهم الشعر وتذوقه الذين يعدون حلقة وسطى بين من سبقوهم من الشعراء ومن

جاءوا بعدهم فى درجات التطور والانتقال من الجمود على القديم إلى ابتداع الخلق والإنشاء مستقلا عن كل محاكاة ، فهم لم يكونوا من المقلدين الآليين الذين يلتزمون المحاكاة الشكلية ولا يزيدون (١) ، ولم يكونوا كذلك من المجددين الذين استوعبهم التجديد فى كل شعرهم . فهم نشطوا بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعانى المكررة ، ولكنهم فى الوقت نفسه لم يصلوا فى شعرهم إلى درجة التعبير عن شخصياتهم التى لاتخفى معالمها ولا تلتبس بغيرها (٢) . وذلك لأنهم يهتمون بالمهارة الصناعية التعبيرية والتخييلية ، ولايهتمون بشىء وراء ذلك ـ فى الأغلب الأعم ـ مما له علاقة بصميم النفوس وحقائق الشعور .

وفى تصورنا أن سريان دعوة الحرية القومية جعل هؤلاء الشعراء يحسون بالمطالب الاجتماعية بحيث أصبحت شغلهم الشاغل ، فأخذوا يعبرون عن هذه المطالب فى شعرهم . وإن كانت روح شعرهم الاجتماعى تنبىء عن أمثلة متشابهة قلما يتميز منهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو وجهة شعور أو نزعة تفكير ، وقلما يختلفون إلا فى أدوات الصناعة ومبلغ العلم والثقافة (٣) .

ويتضح ذلك فى شعرهم عن السفور والحجاب ومضاربات الأغنياء فى سوق القطن وأضرار الشركات بالبلاد ، وعن اللغة الفصحى وفاجعة دنشواى ، وعن أزمات المال والسياسة ، وغير ذلك مما يدخل فى الشعر الوطنى والاجتماعى .

وفى اعتقادنا أنه على الرغم من أن شعراء هذا الاتجاه من المطلعين على الآداب الأوربية إلى حد ما ، فإنهم لايملكون فى شعرهم الوطنى والاجتماعى الشاعرية والخوالج والأحاسيس ، ولايملكون فى هذا الضرب من الشعر سوى أدوات النظم والتعبير ، ومن هنا خرج شعرهم فى هذا الصدد تقليديا ليس فيه صدق ، لأن الوطنية تظهر فى خوالج النفوس أكثر من ظهورها فى أسماء المعالم وعناوين المدن والأشخاص ، وليست مقصورة على موضوعات بعينها (٤) .

---

(١) و(٢) راجع : مجلة « الهلال » عدد أكتوبر سنة ١٩٥٧ تحت عنوان « شوقى فى الميزان » لعباس العقاد .

(٣) عباس العقاد : شعراء مصر ص ١٥ ، ١٦ .

(٤) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٤٢ .

وعلى هذا الفهم نرى أن شعر هؤلاء الوطنى لا يرتقى إلى حقيقة الشعر الوطنى الحق ، لأن الشاعر منهم لو وصف عواطفه الإنسانية ، يشعر بقوميته ، وتأتى الطبيعة الوطنية من وصفه السماء ، كما تأتى من وصفه القاهرة . ولن يخرج الشاعر منهم من وطنيته إذا وصف ميدان الفنون بروما على وجهة نظره العربية ، ولم يصف الشارع الذى يقطن فيه .

ومهما يكن من أمر ، فإن شعرهم قد اتسق فى مضمونه ـ فى الأغلب الأعم ـ مع دعوة جمال الدين الأفغانى من جهة الإصلاح الدينى ، وأن بعض هؤلاء الشعراء كان يعقد آماله على الخلافة الإسلامية ، ومن هنا يعثر الباحث فى شعرهم على تصوير هذه المبادىء تصويراً بارعا ، يصورون فيه الجماعة المصرية ، ويجعلون ما كانت تستشعره من عواطف دينية وإسلامية نحو الدين نفسه ونحو تركيا التى تمثله من وجهة نظرهم ، وكانت هذه العواطف وتلك تقترن بعواطف نوعية تجاه العرب أصحاب الدين ولغته ، بل كانت هذه العواطف القومية تتسع حتى تشمل ما يمكن أن نطلق عليه العواطف الشرقية (١) .

ويقودنا الإنصاف إلى البحث عما أحدثه شعراء هذا الاتجاه فى المجال الشعرى من جديد ، وفى هذا الصدد نقول : إنه على الرغم من أن شعرهم لم تستنفذه المشاعر الاجتماعية والوطنية ، لأنهم كانوا يعبرون عن حياتهم الشخصية ـ فى بعض شعرهم ـ من شكوى وغزل وخمريات ومساجلات وفكاهيات على نحو ما نرى فى شعر شوقى وغيره ممن سار فى دروبه . . على الرغم من هذا كله يقف الباحث عند المسرحية الشعرية لدى أحمد شوقى على نحو أجود ممن كتب فى المسرحية قبله مثل الشيخ خليل اليازجى الذى راد هذا الفن الشعرى فى اللغة العربية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

على أننا نتفق فى هذا المقام مع ما ذهب اليه الدكتور محمد غنيمى هلال فى أن الوعى الاجتماعى فى قضايا شوقى المثلى المتعلقة بالوطن وقضاياه الكبرى لم يعرفه

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ٥٢ ، ٥٣ .

الشعر العربى قبل شوقى فى شعوره المشبوب ، وعمقه البعيد ، وفى سعة مداه ، وذلك لأن شوقى وإن لم يتغن ببؤس العيش فى أدنى حدوده ، فإنه قد أحس إحساساً عميقاً بالقضايا الاجتماعية لعصره ، وبأمراض مجتمعه المعوقة له عن مسايرة ركب الحضارة العالمى ، وبتخلف الوعى الشعبى فى الأزمات الكبرى ، مما ترك المجال فسيحاً للمستغلين والطغاة ، وقضى فى الوقت نفسه على الجهود الجادة لدى المضحين المخلصين من أبناء الوطن المؤمنين به (١) .

وعلى الرغم من أن أغلب مسرحيات شوقى لا تستحق أن تدخل فى نطاق الأدب المسرحى فإننا نحمد له محاولاته فى هذا المضمار لتنبيه الوعى الاجتماعى لدى الجمهور ، كما أن هناك بعض المسرحيات لشوقى نفسه تعد بدء الأدب المسرحى الصحيح من حيث لغتها ، ومن حيث كثير من الجوانب الفنية التى توافرت فيها بالقياس إلى ماسبقها من مسرحيات عربية لدى الشعراء الآخرين ، أو لدى شوقى نفسه ، وهذه المسرحية هى « مصرع كليوباترة » التى ظهرت فى عام ١٩٢٩(٢) .

ولا نستطيع أن نغفل ظهور نوع أدبى آخر فى شعر شوقى ، ويتمثل هذا النوع فى الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان ، وهى حكاية ذات طابع خلقى وتعليمى فى قالبها الأدبى الخاص بها ، وهى تنحو منحى الرمز فى معناه اللغوى العام ، لا فى معناه المذهبى ، فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب شخصيات وحوادث على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء فى قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التى تشف عن صور شخصيات أخرى تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة(٣) .

وقد أجاد شوقى فى معالجة هذه الحكايات فى شعره ، وجارى فى فنه « لافونتين » الفرنسى (١٦٢١ — ١٦٩٥) الشاعر الناقد ، وهيء لشوقى أن

---

(١) مجلة الكاتب فى نوفمبر سنة ١٩٦٢ .

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٧٦ .

(٣)و(٤) المرجع السابق ص ١٨٠ ، ١٩٣ .

يبلغ فى مجاراته تلك أقصى ما قدر لهذا النوع الأدبى من كمال حتى اليوم على حد تعبير الدكتور هلال(١) .

على أن شوقى لم يقف فى تجديده عند إدخال هذين النوعين من الأدب فى الشعر بل نراه ينعى على الشعر العربى أنه حصر نفسه فى دائرة المدح ، وأن الشعراء اتخذوا من الشعر حرفة تقوم بالمدح ، ولم يحيلوا نظرهم فى هذا الملك الكبير الذى لم يخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب(٢) .

وهناك ظاهرة فى شعر شعراء الاتجاه التقليدى المبتكر تفرض نفسها بقوة على الدارس للتطور الشعرى فى العصر الحديث ، وهذه الظاهرة تتمثل فى تصوير التجربة تصويراً موحيا ، عن طريق عنصر قصصى ، يتوافر فيه الإيحاء وتكتسب فيه العواطف على أتمها وأوضحها ، كما تظهر الأفكار والأحاسيس فى صور تحليلية للموقف ، ينمو الموقف بنمائها وتظهر وحدتها فى ظلاله . .

ويتضح هذا اللون من الشعر فى شعر خليل مطران ، إذ أنه كثيراً ما عالج بعض تجاربه الشعرية عن طريق القصة ، وذلك مثل قصيدته التى رسم فيها معركة « يينا » بين بروسيا وفرنسا ، وما كان من هزيمة بروسيا ، وتصوير حالة المنهزمين النفسية فى تلك الحالة تصويراً بث فيه مطران خواطره الوطنية ، ومطلع هذه القصيدة(٣) :

مشت الجبال بهم وسال الوادى ومضوا مهادا سرْن فوق مهاد

على أن مطرانا كان من السابقين فى الدعوة إلى وحدة القصيدة العضوية وهو

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٨٠ ، ١٩٣ .

(٢) راجع مقدمة شوقى للجزء الأول من ديوانه الصادر فى سنة ١٨٩٨ ص ٧ .

(٣) راجع مطلع « ديوان الخليل » الجزء الأول ص ٨ ، ٩ ، وراجع كذلك محاضرات عن خليل مطران للدكتور مندور سنة ١٩٥٤ ص٣٧ وما بعدها ، وانظر النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٦ ، ٤ ، ٤٠٧ .

فى هذه الدعوة يسير مسار الشيخ نجيب الحداد فى موازنته بين الشعر العربى والشعر الأوربى(١) . كما أنه كان سباقا إلى الدعوة بأن يصدق الشعراء فى شعرهم ، وأن يجاروا عصرهم الذى يعيشون فيه ، والثورة على الشعر التقليدى .

وحينما يذهب إلى أن بعض الشعراء المجيدين « أدرك أن اللغة غير التصور والرأى ، وأن خطة العرب فى الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا ، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغا فى قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية(٢) .

ويحدد مطران موقف الشعراء فى أول القرن حيث يقول : إن الشعراء فى موقف انتقال ، وهو موقف حرج فى الغاية ، تكثر فيه مزال القدم ، وتتعدد مشاط القلم ، وبين الإحسان فيه والإساءة طرفة جفن ، ووثبة فكر ، وحلول لفظة محل مرادفتها ، ونزول استعارة فى منزل مضارعتها ، وقد تكونان شبه اليد باليد ، والعين بالعين فى تأدية المراد ، وهكذا الشأن فى الجديد ، لا ينبغى له أن يروعنا ولا أن يثبط من عزائمنا ، بل لنتخذ من سبقونا إليه منارا عاليا ، وأستاذاً هاديا ، ولكن لو بقى الشعر على حاله الأولى لما بقيت له مزية(٣) .

وهذا الموقف الدقيق هو الذى جعله يبقى فى ديوانه خليطا من الشعر الذى يتفق والمذهب القديم ، والشعر الذى طاوع فيه ضميره ، وساير اعتقاده فيما هو جدير بالبقاء على الدهر ، وفى هذا يقول : « على أننى لم أخل إلى الآن شعرى من كل ما خالفت فيه السابقين بسيرى على هذه الطريقة الفطرية الصحيحة ، ولكننى أرجو أن أقدم على ذلك فى المستقبل إن كان فى الأجل فسحة »(٤) .

---

(١) راجع . مختارات المنفلوطى ص ١٣٠ ، وعباس العقاد ناقدا ص ٥٠ .

(٢) و (٣) راجع . مقال مطران « الكتاب أمس والكتاب اليوم » فى المجلة المصرية ع ٣ ، سنة ١٦٠٠ ص ٨٥ .

(٤) راجع . مقدمة ديوان الخليل ج ١ ص ١٠ .

وعلى الرغم من سبق مطران وتبشيره بالقضايا النقدية ، فإن دعواته فى هذا الصدد التى عالجها تدور - من وجهة نظرنا - حول نواح فنية فى جوهرها ، ومن هنا لايعدو أن يكون تأثيره فى معاصريه أو لاحقيه تنبيها للوعى الفنى لامتياح ذوى المواهب من الموارد الأصلية فى أدب الغرب ، وإذا كان لبعضهم فضل السبق إلى التجديد فليس له أثر كبير فى التأثير ، إذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعها الأصلية (١) .

وإذن فمطران كان رائداً من رواد النقد الحديث ، وذلك بمقالاته التى نشرها منذ عام ١٩٠٠ فى المجلة المصرية ، وفى مقدمة ديوانه الذى أصدره فى عام ١٩٠٨ ، وذلك لأنه عرف التجديد فى الشعر كيف يكون ، وفهم جوهر الشعر على حقيقته ، وكان لهذا الفهم - بالضرورة - أثر على تجاربه الشعرية ، ولكن بقدر .

على أنه من عسف القول أن نعد الناقد مطران رائد الشعر القصصى فحسب ، لأننا نرى أن شاعراً مثل أحمد محرم يشركه فى بناء القصيدة بناء قصصياً ، إذ أنه كان يعنى فى قصائده التى من هذا النوع بالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التى مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات التى صاحبتها ، ولذا فإن قصائده القصصية أسرع إلى إثارة الوجدانات المماثلة فى نفوس القراء ، وأنجح فى أداء مهمته الفنية .

وعندما تسلك القصيدة عنده طريق القصة فى العناية بجزئيات الأحاسيس وبصور الانفعالات ، ورسم الجو النفسى المصاحب لها ، فإن عنايته بالصور والظلال النفسية التى تلقيها فى الحس تكون أكبر من عنايته بالمعانى الذهنية الكلية المجموعة من التجارب الجزئية والقضايا العامة التى تنتهى إليها هذه المعانى .

وأقرب مثل يسوقه الدارس فى هذا الصدد من الجزء الأول من ديوانه الذى

---

(١) راجع : مقال الدكتور محمد غنيمى هلال : « هل عندنا مذاهب أدبية » فى مجلة الآداب البيروتية يناير سنة ١٩٦١ .

صدر فى عام ١٩٠٨، ذلك أن الباب الرابع منه يحتوى على ثلاث قصائد تعد نماذج لهذه التجربة القصصية لدى شاعرنا .

فالقصة الأولى تصور وقوع شيخ فى حب فتاة تدله بحبها ، وتزوجها ، وانقطع إليها ، وترك بنيه وزوجته الأولى بلا طعام وبلا رعاية ، وكلما استعطفوه ، وذكروه بِبُنُوَّتهم له هاج غضبه واشتعل ، ورماهم بقوارص الكلام حتى ضاق الأمر بالفتية ، فقتلوا أباهم تحت تأثير هائجة من الغضب انتابتهم نتيجة لقسوة الشيخ وإهانة أمّ البنين ، وهذه القصيدة هى التى يقول فيها بعد أن رسم الجو النفســـى (١) :

صبا رب البنين إلى فتـــاة ... سبته اللُّب والرأى السليما
فأصبح أمره أعيا عليه ... فما يدرى صحيحاً أم سقيما
يجيبه البنون فيزدريهم ... ويلوى عنهم وجهاً سئوما
وتسأل أمهم ماذا دهاه ... فيحسبها جنت ذنبا عظيما
فيضربها فيدركها بنوها ... فلولاهم غدت عظما رميما

وقد عالج محرم قصتيه الأخريين على هذا الفهم(٢) من حيث رسم الجو النفسى وتصوير الانفعالات الجزئية والأحاسيس النفسية ، والتصورات التى صاحبتها مما يطالب به النقاد المعاصرون فى القصيدة الشعرية ، بأن تسلك طريق القصة ، من حيث صورها الشعرية ، وربطهذه الصور بعضها البعض بخيط نفسى واحد ، وموقف واحد ، بمعنى أن حوادثها مرتب بعضها على بعض فى سببيّتها وتسلسلها الطبيعى .

وكما عالج شوقى ومطران النقد فى مقدمة دواوينهما عالجة كذلك أحمد محرم فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه على اختلاف فى الدرجة والنوع .

---

(١) و (٢) راجع الجزء الأولى من ديوان محرم ص ١١٦ وما بعدها ،ص ١٢٣ ، وما بعدها ، ص ١٣٥ وما بعدها ، وراجع كذلك «مع الشعراء المعاصرين فى مصر » ص ١١٦ وما بعدها للدكتور عبد الحى دياب .

وفى رأيى أن مقدمة محرم على قدر كبير من الأهمية فى تاريخ النقد الأدبى ، إذ أنها تحاول فهم حقيقة الشعر ، وعملية الإبداع لدى الشاعر ، فالشعر - فى تصور محرم - شعاع الخاطر ، وعصارة الذهن ، أو هو - على حد تعبيره - خيال النفس وصورة الطبع . . فمتى صفت منابعه وكرمت منابته كان له من شرف الرتبة ، وخطر الشأن ، بحيث تستأثر له النفوس والعقول ، لأن النفس والعقل يضيئان فى تصرفهما إلى سنة واحدة ، ويستفيضان قوتهم من ينبوع واحد . . فحيث يكون العقل الكامل تكون النفس الكبيرة ، وينفى فى الوقت نفسه أن يكون الشعر الجيد الصالح للبقاء والخلود عبارة عن حقائق جافه وحكم مجردة (١) .

ومعنى هذا أن محرما يرى أن عملية الإبداع تقوم على أساسين : النفس والعقل ، ويدل هذا التصور على أنه كان على أصالة فى فهم الشعر وما ينبغى أن يكون عليه الشاعر ، هذا التصور لا يرقى فى الوقت نفسه إلى حقيقة الشعر عند شعراء الاتجاه الإيداعى كما سيأتى .

وفى اعتقادنا أن هذا التصور للشعر ولعملية الإبداع الشعرية جديد على المواضعات الشعرية التى كانت سائدة آنذاك فى أذهان أغلب الشعراء والنقاد على سواء .

على أن حافظ إبراهيم قد راد هذا الضرب من الشعر القصصى بعمريته التى صور فيها حياة سيدنا عمر بن الخطاب ، والتى أنقاها فى مدرج وزارة المعارف فى ٨ من فبراير سنة ١٩١٨ . كما راد المسرح بمسرحيته التى كتبها من فصل واحد والتى مثلتها فرقة جورج أبيض فى عام ١٩١٢ ، وهـــذه المسرحية هى « جريح بيروت »(٢) .

وبالإضافة إلى ما سبق نزل بشعره إلى صفوف الشعب ليصور واقعه الأليم

---

(١) راجع : ديوان محرم الجزء الأول ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) راجع : ديوان حافظ إبراهيم ج ٣ ص ١٦١ ط أولى سنة ١٩٢٢ .

من حيث كان يرزح تحت نير الفقر والجهل والمرض من جراء الاحتلال الذى ران عليه ردحا من الزمن غير قصير . .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإن ما أحدثه شعراء الاتجاه التقليدى المبتكر من جديد يتمثل فى الشعر المسرحى ، والقصصى ، والحكايات على لسان الحيوان ، وتخليص الشعر الغنائى من جمود الصيغ المطروقة والمعانى المكرورة ، ومن ثم لم يكن تجديدهم كافياً لتحقيق روح عصرية تناسب التطور الذى طرأ على الحياة المصرية والعربية فى جميع مجالاتها الفكرية والحضارية آنذاك .

وفى مقام التعليل نقول إن التقليد والمحاكاة للقصيدة العربية القديمة ليسا هما السبب فحسب فى وضعهم فى تلك المنزلة بين القدماء والمحدثين ، ولكن يضاف إلى ما سبق طريقة إدراكهم للحياة وضيق إحساسهم بها وبالكون ، ومن هنا لا نرى فى شعرهم إحساساً شاملا بالكون ، ولا عمقاً فى إدراك الحياة ، ولا نرى فى شعرهم كذلك محاسن الطبيعة ومساوئها . . لا نرى فى شعرهم هذا ولا ذاك ، ولكننا نرى فى الوقت نفسه أن الشاعر منهم يستبكى حس قارئه فى وصف المشاهد التى تقع عليها الحواس ، والألم الذى يصيب الجسم أو يمس النفس من ناحيته ، مع أن هذه إحساسات مرجعها إلى وظائف الجسد وتركيب الفرد من حيث هو كائن حى لا صلة له بالأمة والتاريخ(١) .

ومعنى هذا أن شعرهم يدور أكثره على الحس ولا يدور على العاطفة والخيال والحس لا يربط بين المعانى ، ولكن الذى يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر فى معظم تجاربهم الشعرية البيت لا القصيدة ، لأن الأبيات طفرة بعد طفرة ، وليست موجة تدخل فى موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض(٢) .

ويضاف إلى ما سبق أن العواطف فى شعرهم تتمثل فى العواطف البسيطة

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ساعات بين الكتب ص ٣٤٥ وما بعدها .

الساذجة فى غير تركيب ولا تنويع ، ويندر أن نجد فيه أثراً للعواطف المنوعة المتشابكة التى تتولد من ألفة التعاون وتكاليف الاجتماع وكثرة اختبار النفوس للنفوس فى مختلف الأحوال والأطوار(١) .

وإذن فإن عدم فهمهم لحقيقة الشعر على الرغم من أنهم تثقفوا بالأدب العربى ، وأخذوا بأسباب الآداب الأوربية ، جعل دواوينهم تحوى الشعر القديم بجانب الجديد ، حتى إن القديم ليغلب على الجديد فى بعض الدواوين كديوان حافظ والشوقيات وغيرها ، ومن هنا نرى حافظا يفطن إلى ضياع الشعر العربى فى الشرق بين العقل والخيال ، وبين أمة مكسالة ، وقوم نيام لم يفيقوا من نومهم بعد ، أهانوا الشعر وأصغروا شأنه ، وأثقلوه بالعناء من حب الأسماء التى رددها الشعراء قديماً ، وأكثروا فيها القول نسيبا وتشبيبا ، ويرى حافظ أنه قد حان الوقت لأن يفك الشعراء قيودهم ، ثم يتطلع إلى رفع هذه الكمائم عن الشعراء حتى يتنسموا ريح الغرب فيستفيدوا من آدابه وثقافته ، وذلك فى قصيدته عن « الشعر » التى يقول فيها(٢) :

آن يا شعر أن تفك قيودا قيدتنا بهـــا دعاة المحال
فارفعوا هـذه الكمائم عنا ودعونا نشم ريح الشمال

وله قصيدة أخرى يصرخ فيها صرخة داوية مطالباً بالتجديد فى الشعر ، لأن الدنيا تغيرت وتغير أهلها ، وهذه القصيدة قالها تكريماً لشوقى فى عام ١٩٢٧ ويقول فيها(٣) :

تغيرت الدنيا ، وقد وكان أهلها يرون متون العيس ألين مضجع
عرفنا مدى الشىء القديم فهل مدى لشىء جديد حاضر النفع ممتع

على أن التجديد والتطلع إلى الشعر العربى واتخاذه مقياسا لم يتم على يد شعراء

---

(١) عباس العقاد : ساعات بين الكتب ص ٣٤٥ وما بعدها .

(٢) راجع : ديوان حافظ الجزء الأول ص ١٢٩ .

(٣) راجع : ديوان حافظ (الجزء الأول) صفحة ٢٣٧ و٢٣٨ .

هذا الاتجاه ، وإن صرخ حافظ ، أو ثاروا على الشعر العربى ، ونعوا عليه ما نعوا ، ودونوا آراءهم النقدية فى مقدمات دواوينهم أوفى مقالاتهم ، تلك الآراء التى استلهموها من النقد الأدبى الأوربى ، والتى لم يستفيدوا بها إلا نادراً . . . لم يتم التجديد على يد هؤلاء ، ولكنه تم على يد مدرسة الجيل الجديد ، أومانسميه الاتجاه الإبداعى .

الاتجاه الإبداعى أو مدرسة الجيل الجديد :

والشعر مرآة الحياة تطل فى مرآتها
فتراه فى آلامها وتراه فى لذاتها
والكون آية شاعر يأتى بمبتكراتها

(عبد الرحمن شكرى)

أشرنا فيما سبق إلى ما أحدثه شعراء الاتجاه التقليدى الإبداعى من تجديد فى الشعر والنقد ، ونضيف الآن أن هناك محاولات تجديدية قام بها نقاد وأدباء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وذلك ليتسنى لنا الوقوف على محاولات التجديد التى سبقت شعراء الاتجاه الإبداعى ، ولنعرف من ناحية أخرى مدى ارتباطهم بالتطور السابق فى المجالات الفكرية المختلفة ، حيث أنهم قد استفادوا من هذه المحاولات عن طريق تنبيه الوعى الفكرى والفنى لديهم ، إذ أن الفصل الحاسم بين الأعمال الذهنية لايتحقق أبداً ، ولا يعقل أن يعمل العقل فى فراغ ، كما أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، ولذلك لابد أن يستفيد الإنسان من جهود سابقيه ، ومن هنا كان حتما علينا لزاما أن نشير إلى تلك المحاولات التى كانت بمثابة المشاعل على طريق التقدم والازدهار فى الأدب والفكر .

وأول هذه المحاولات ماقام به الشيخ نجيب الحداد فى موازنته بين الشعر العربى والشعر الأوربى ، ومحاولته تبيان مواضع الاتفاق والاختلاف بينهما ، وذلك ليقف الشاعر العربى على ماهية الشعر الغربى ليسير على هديها .

وقد أخذ على الشعر العربى فى تلك الموازنة أنه يفتقد الوحدة العضوية - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك حينما تحدثنا عن محاولات مطران النقدية - وأنه ذاتى ، على حين يشيد بالأوربيين الذين انفردوا بوضع الروايات الشعرية ، وعدها الشيخ نجيب أول أبواب الشعر وأسمى درجاته وأشد دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه فى تأليف حكايتها . ولطف التصور فى بيان شعائر تمثيلها واختلاف حالاتهم(١) .

ومن هذه المحاولات كذلك مقدمة سليمان البستانى للإلياذة التى تعد وثيقة نقدية مبكرة فى تاريخ النقد الأدبى الحديث ، والتى يعالج فيها منهج الشعراء العرب فى إبداع قصائدهم ، وينعى فيها على شعرهم المدح وتبذلهم فيه حتى جعلوا الشعر صناعة للتكسب ومهنة الاسترزاق ، فكاد يمتهن الشعر وتنحط طبقة الشعراء فى عيون علماء الأمة .

ومن هذا الضرب قامت محاولة قسطاكى الحمصى التى تتمثل فى كتابه « منهل الوراد فى علم الانتقاد » الذى صدر فى عام ١٩٠٦ فى مصر ، وفيه قام بدراسة ألوان الأدب المختلفة من شعر إلى قصص إلى مسرح ، ويعد هذا الكتاب محاولة رائدة فى ميدان التجديد للنقد الأدبى الحديث ، لأنها تشتمل على كتاب بأكمله يقع فى ثلاثة أجزاء يعتمد فيها المؤلف على النقد العربى القديم والنقد الأوربى الحديث .

على أن هناك نوعاً من المحاولات التجديدية يتمثل فى وضع مناهج لدراسة الأدب العربى وتتمثل هذه المحاولات فيما قام به حسن توفيق العدل من وضع منهج لدراسة الأدب العربى يتفق والمناهج الأوربية الحديثة ، فقسم الأدب العربى إلى عصور أدبية ، وحاول التعرف على خصائص كل عصر العقلية والسياسية والثقافية وأثرها فى الأدب ، وقد أسفرت هذه المحاولة عن وضع كتاب « تاريخ آداب اللغة العربية » الذى ألفه فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهى محاضرات

---

(١) راجع : مختارات المنفلوطى ص ١٢٩ وما بعدها .

ألقاها فى كلية دار العلوم ، حيث كان يعمل بها أستاذاً للأدب العربى وقتذاك ، فلم يرقه أن يدرس الأدب العربى على الطريقة القديمة ، ورأى أن يستفيد من معرفته للآداب الأوربية ومناهج الدراسة فيها فى دراسة الأدب العربى ، ومن ثم نرانا وجهاً لوجه أمام رجل كان له فضل الريادة فى الدراسات الأدبية العربية .

وكانت هناك محاولة أخرى فى دراسة الأدب العربى للمستشرق « كارلو نالينو » أستاذ الدكتور طه حسين فى الجامعة المصرية القديمة ، وهى المحاضرات التى ألقاها فى تلك الجامعة فى عامى ١٩١٠ و ١٩١١ ، وقد جمعت بعد ذلك فى كتاب سمى « تاريخ الآداب العربية » عالج فيه « نالينو » الأدب العربى من الجاهلية حتى عصر بنى أمية ، وهى كما يقول الدكتور طه حسين فى مقدمة هذا الكتاب ص ١٢ : دراسة منظمة للأدب العربى القديم ، تقوم على أساس الموازنة بينه وبين الآداب القديمة الكبرى ، وتهدف إلى أن الحياة الإنسانية تتشابه وتتقارب مهما تختلف ظروفها ، ومهما يتنوع ما اختلفت عليه من الخطوب .

ولم تقتصر المحاولات على التجديد فى النقد ، بل كانت هناك محاولات فى إبداع الأنواع الأدبية : من قصة مسرح إلى شعر . .

ففى مجال القصة كانت هناك محاولة محمد المويلحى « حديث عيسى بن هشام » تلك المحاولة القصصية التى اتخذت إطار المقامة إطاراً لها ، والتى نشرها فى مجلة أبيه « مصباح الشرق » فى حلقات متتابعة ، جمعها فيما بعد فى كتاب فى عام ١٩٠٧ ، وقد استطاع فن المويلحى بفضل طرافة الموضوع واتصاله بالعهد القائم أن يخرج أسلوبه عن السجع المتكلف ، وإن لم يتحلل من العناية الفائقة بالمحسنات اللفظية . وإيقاع النغم ، فخرج عنده السجع القديم فى ثوب عصرى جديد لا تنفر منه الأذن .

وقد وصف الدكتور أحمد ضيف هذه المحاولة بأنها تمثل نشأة الأدب المصرى الذى يمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية ، لأن فيه وصفاً للحياة والأسر فى مصر على اختلافها فى زمن من الأزمان(١) .

---

(١) الدكتور أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ٦ .

وتلت هذه المحاولة محاولة الدكتور محمد حسين هيكل فى القصة الاجتماعية ، والتى تتمثل فى رواية « زينب » ، وقد كتبها وهو يحضر لدرجة الدكتوراة فى فرنسا من أبريل سنة ١٩١٠ حتى مارس سنة ١٩١١ ، وقد صدرت فى عام ١٩١٤ ، وهى تصور الواقع الإنسانى فى مصر بعاداته وتقاليده وبساطة أهله وحياتهم بحسناتها وسوءاتها ، وما ران عليهم من خرافات تتمثل فى الاعتقاد فى الجن والشياطين ومشايخ الطرق ، وكثيراً ما وقف هيكل لينقد هذا الواقع وما فيه من نظم اجتماعية غير متسقة ، وخاصة من حيث الزواج ، وأن المرأة ليس لها رأى فى اختيار زوجها وشريك حياتها .

ومهما يكن من أمر فإن هذه القصة تعد ثمرة لآراء قاسم أمين فى الدعوة إلى التحرر الاجتماعى ممثلا فى تحرير المرأة ، ومن هنا كانت هذه القصة صدى لآرائه وأفكاره الإصلاحية .

وفى مجال المسرح كانت هناك محاولات فى إقامة مسرح عربى على يد سليم النقاش الذى نزل بفرقته إلى الاسكندرية قادما من سورية فى ديسمبر ١٨٧٦ .(١) وكذلك أبو خليل القبانى الدمشقى الذى وفد إلى مصر فى عام ١٨٨٤ بفرقته التى كانت تجمع فى تمثيلها بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى ، وباستخدام مسرحه للغناء والحوار والموسيقى وضعت أول بذرة فى المسرح الغنائى فى مصر ، وكانت بمثابة تمهيد للطريق أمام الشيخ سلامة حجازى وسيد درويش وغيرهما ممن اشتغلوا بالمسرح الغنائى فى مصر(٢) .

وبالإضافة إلى ما سبق كان هناك مسرح اسكندر فرح ، ومسرح « قرداحى » ومسرح « رومانو » والمسرح القومى الذى ابتدأ عمله قبل مجىء الفرق السورية ببضع سنوات (١٨٧٠) بالفرقة التى كونها يعقوب صنوع (أبو نظارة) الذى كان يسميه الخديوى (موليير مصر) ، ومسرح الشيخ

---

(١) و (٢) الأستاذ محمد تيمور : حياتنا التمثيلية ص ٢٣ ط أولى سنة ١٩٢٢ مطبعة الاعتماد ، وراجع كذلك المسرح للدكتور محمد مندور ص ٣٠ ومابعدها ط ثالثة ١٩٦٣ .

سلامة حجازى (١٩٠٥) الذى أدخل فيه الغناء العربى وجعله جزءاً من الحوار أو متمما له ، وذلك بحذفه للتواشيح والمقدمات والليال والتقسيمات الموسيقية التى كانت تسبق الغناء دائماً ، وهو بهذا الاصلاح قد مهد السبيل للموسيقى والغناء المسرحيين، وعبّد الطريق لظهور عملاق الموسيقى المسرحية الشيخ سيد درويش(١) .

وفى هذا المقام نقول إن مسرح سلامة حجازى قد اجتذب أكثر رواد الفكر والأدب والسياسة الذين كانت تموج بهم القاهرة فى ذلك الوقت ، بل إن بعضهم كالعقاد كان يحضر من الزقازيق ليشهد الروايات التى يقدمها الشيخ سلامة(٢) .

وظلت المحاولات فى مجال المسرح تتوالى حيث كوّن « جورج أبيض » فرقة فى عام ١٩١٢ ، وابتدأت عملها بتمثيل مسرحية من فصل واحد ألفها الشاعر حافظ إبراهيم وهى « جريح بيروت»(٣) . كما قامت شركة لترقية التمثيل العربى وكانت تقوم بتمثيل المسرحيات الغنائية وغير الغنائية ، على أن تكون كل مسرحياتها مؤلفة ولها صبغة مصرية أو شرقية ، وقد قدمت مسرحية « الراهب المتنكر » وعرضت هذه المسرحية ثلاث مرات على مسرح الأوبرا فى موسم عام ١٩١٦ ، وكان كاتبها الشيخ أمين الخولى عند ما كان طالبا بمدرسة القضاء الشرعى(٤) .

أما فى مجال الشعر فقد قام أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) بمحاولات فى مختلف ضروب الشعر ، جمع فيها بين الشعر القصصى ، والشعر الدرامى ، والشعر الرومانسى الحزين ، والشعر الصوفى ، والشعر الوعظى ، والشعر الفلسفى ، والشعر الواقعى ، والشعر الرمزى ، والشعر المرسل . وقد أخرج فى مطلع هذا القرن

---

(١) الأستاذ محمد تيمور : حياتنا التمثيلية ص ٢٣ ط أولى سنة ١٩٢٢ مطبعة الاعتماد ، وراجع كذلك المسرح للدكتور محمد مندور ص ٣٠ وما بعدها ط ثانية ١٩٦٣ .

(٢) عباس العقاد : حياة قلم ص ٥٤ ط أولى كتاب الهلال ديسمبر ١٩٦٤ .

(٣)و(٤) راجع : حياتنا التمثيلية ص ٢٤ و ٤٣ .

« قطرة من يراع » وهو فى السادسة عشرة . نشر فيه طائفة من شعره ونثره ، وظلت كتبه التى تحمل هذا الإسم يتوالى نشرها ، وقد أخرج كذلك أول ديوان له وهو فى الثامنة عشرة من عمره ، ويسمى « أنداء الفجر » . وبعد ذلك توالت دواوينه فى الصدور بعد رجوعه من البعثة فى ديسمبر ١٩٢٢ ، فنشر ديوانه « زينب » الذى اختار له اسم صاحبته القديمة . وقد استولى على أبى شادى فى هذا الديوان تياران هما الحب والطبيعة ، وكانت النزعة الرومانسية غالبة على شعر أبى شادى ، لا سيما أنه عمق معرفته بها فى الأدب الإنجليزى وغيره من الآداب الأوربية ، وكان يعجب بظلالها لدى خليل مطران[١] ، وظلت هذه النزعة مستولية على نفس أبى شادى وفكره حتى ألف جماعة « أبولو » فكان رائدها ، وأسند رياستها إلى أحمد شوقى لا لأنه شاعر رومانسى ولكن بوصفه شاعراً كبيراً له جمهوره الكبير الذى يحاول أبو شادى أن يكسبه إلى صف أصحاب الحركة الرومانسية ، وكانت رياسة شوقى فى سبتمبر ١٩٣٢ ، وبعد ذلك قلّد رياستها إلى خليل مطران بعد وفاة شوقى . وفى الواقع أن شعراء هذه الجماعة قد استأثروا بالنزعة الرومانسية بعد أن تحول عنها دعاتها فى مصر أصحاب الاتجاه الإبداعى (العقاد وشكرى والمازنى) ، وقد نمت هذه النزعة واطردت حتى كادت أن تكون اتجاها غذّاه ما كانت تعانيه مصر فى ذلك الوقت من كبت واستبداد على يدى محمد محمود ، واسماعيل صدقى ، ومن هنا أخذ الشعراء فى منتصف العشرينات يتغنون بشعر رومانسى حزين[٢] .

وخلاصة الخلاصات من إيرادنا لهذه المحاولات أو الحركات تتمثل فى : أن البيئة المصرية كانت مهيأة لتقبّل الجديد فى الشعر والتأثر به إذ ذاك الوقت ، ولا أدل على ذلك من قول العقاد نفسه : « مضى الجيل الفائت وجاء جيل بعده كثر فيه تداول الدواوين البليغة والرسائل الرصينة ، وأخرجت المطابع مئات من الكتب التى صاغها أكبر كتاب العرب وشعرائهم ، وانتشرت الصحف

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٤٨ و١٤٩ .
(٢) المرجع السابق ص ١٤٨ وما بعدها .

فأصبح من مألوفات العامة ترديد جملها النحوية الحلوة وترجمت الأسفار الإفرنجية أو اطلع عليها الناشئة فى لغاتها ؛ فعرفوا مزية الكلام ومعنى الاقتدار الفنى والأدبى، وسهلت الأساليب لكثرة ما وردت على الأسماع»(١).

وإذن فقد كان لدى المصريين فى تلك الآونة استعداد وتهيئة نفسية لا لتقبل الاتجاهات الجديدة فى الشعر فحسب ، بل لتقبل النظريات النقدية الجديدة كذلك ، كما تقبلوا قبل ذلك ثورة اجتماعية على يد قاسم أمين ، وأخرى فى السياسة على يدى مصطفى كامل وسعد زغلول ، وقامت ثورة ثالثة تحارب الجمود والرجعية فى الدين على يد الشيخ محمد عبده ، ومن هنا لا يعدو العقاد ـ فى تصورنا ، أن يكون ثائراً فى الأدب بمعاونة زميليه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى ، وغيرهم ممن سبقهم أو عاصرهم من أمثال محمد السباعى وأحمد زكى أبوشادى وخليل مطران وغيرهم ممن اصطحبناهم فى محاولاتهم التجديدية سابقاً ، التى اتفقنا على أنه كان هناك ثوار فى الأدب ، كما كان هناك ثوار فى السياسة والاجتماع والدين لدى المصريين .

وكان هؤلاء الثوار وهؤلاء يرتادون من المقاهى « سبلنددبار » أو « قهوة الشيشة » أو « القهوة الوطنية » أو قهوة « متاتيا » أو مقاهى الحى الحسينى ، وباب الخلق والفجالة . وكان العقاد يهفو إلى هذه المقاهى التى تجمع هؤلاء الأقطاب، إذ كانت القاهرة حينذاك مركزا لكل دعوة من الدعوات ، فهناك دعاة الجامعة الإسلامية ، ودعاة الوحدة العربية ، ودعاة تركيا الفتاة ، ودعاة الإصلاح فى إيران وأواسط آسيا ، ودعاة الحركات الوطنية فى سائر الأقطار الإفريقية من شمالها فى بلاد المغرب إلى جنوبها فى بلاد السواحل وزنجبار ، ومن ثم كانت تلك المقاهى تجمع خليطا عجيباً من هؤلاء الدعاة ، فترى فيها « شبلى شميل » الباحث فى فلسفة النشوء والارتقاء ، والكواكبى مؤلف « طبائع الاستبداد » ، والدكتور مهدى خان صاحب مجلة « حكمت » الإيرانية الحرة ، والدكتور يعقوب صروف ، وأحمد رضا رئيس مجلس المبعوثين الذى صنع انقلاب مصر الفتاة فيما بعد ، ورضا

---

(١) عباس العقاد : الديوان ج ١ ص ٣٣ .

توفيق التركى ، ونجيب شاهين محرر « المقتطف » ، وابراهيم الوردانى ، والشيخ رشيد رضا . ومصطفى الصغير الداعية الإسلامى الهندى ، وحافظ إبراهيم ، ومحمد السباعى ، وإمام العبد ، ومحمود عماد ، وعلى شوقى ، وإبراهيم المازنى ، وعبد الرحمن شكرى (١) .

* * *

وإذن فالراجح أنه كانت لمناقشات هؤلاء الثوار الفكريين أثر كبير فى تفتح آفاق شعراء الاتجاه الإبداعى وتنبيه وعيهم ، فغدوا إلى الآداب العالمية ونقدها ، وحاولوا الاستفادة منها فى شعرهم ، وأقاموا عليها دعائم نقدهم ، وذلك عن طريق اللغة الإنجليزية التى يجيدونها .

وقد فطن هؤلاء الشعراء إلى أن إصلاح أدب أمة هو إصلاح لحياتها ، وأن تغيير مقاييسها الفنية هو تغيير لكل مافيها من مقاييس القطرة والإدراك والشعور كما فطن هؤلاء أيضا إلى علاقة الشعر بالفنون الجميلة وولع النفس بترجمة السريرة والكون فى قوالب الجمال المحسوسة ، ومن ثم عرفوا أن الشعر مقترن بالحياة ، وأن له أصلا سابقاً للإنسان يرون دلائله ومعانيه فى أوضع المخلوقات وأهون الأحياء ، ولذا أحس شعراء هذا الجيل بأن للشعر أفقاً أوسع ، وأغواراً أعمق ، وغاية أقصى ، وقدراً أشرف ، ومصدراً أقدم من تلك التى كانوا يحسونها له فى الجيل الغابر . وقد انتفع هؤلاء الشعراء بهذا الإحساس فى اختيار تجاربهم الشعرية ، كما انتفعوا به فى تقديره ونقده ، وإدراك شأنه وشأن قائليه ، ومن هنا كان لهم على الجيل السابق مزية يدينون بها للعصر (٢) . . ذلك العصر الذى فتح مغاليق النفوس على ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها ؛ فلا يملك نفسه من التراجع حينا ، والتوجع أحياناً ، وهو العصر الذى تتسم طبيعته بالقلق والتمرد على

---

(١) راجع آخر ساعة الصادرة فى يوم ٢٨ من أغسطس و ٢٥ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ ، وكتاب « رجال عرفتهم » للعقاد صفحات ١١٦ وما بعدها ، و ١٥٨ وما بعدها ، و ١٦٩ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٤١ .

المألوف ، والتردد بين ماض عتيق ، ومستقبل مريب ، قد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما ينبغى أن يكون ، وبين ماهو كائن فعلا ، فغشيتهم الغاشية فى هذا الزمن الذى استعار له العقاد وصف « تشارلز ديكنز » لعصر الثورة الفرنسية . إذ ألبس العقاد هذا الوصف رداء مصرياً نسجته أنفس مصرية ، حيث يقول : « من الكلمات التى قرأتها ولم أنسها منذ قرأتها ، كلمة الروائى العبقرى « تشارلز ديكنز » فى الفصل الأول من قصة المدينتين حيث يقول فى عصر الثورة الفرنسية : أنه كان أحسن الأزمان ، وكان أسوأ الأزمان ، وكان عهد اليقين والإيمان ، وكان عهد الحيرة والشكوك ، كان أوان النور ، وكان أوان الظلام ، كان ربيع الرجاء ، وكان زمهرير القنوط ، بين أيدينا كل شىء ، وليس فى أيدينا أى شىء ، وسبيلنا جميعا إلى قرار الجحيم . . تلك أيام كأيامنا هذه التى يوصينا الصاخبون من ثقاتها أن نأخذها على علاتها ، وألا نذكرها إلا بصيغة المبالغة فيما اشتملت عليه من طيبات ومن آفات »(١) .

وإذن فالعقاد يرى أن وصف « تشارلز ديكنز » السابق ينطبق أتم الانطباق على الزمن الذى عاش فيه العقاد فى أوائل القرن العشرين . . إبان فترة اليقظة المصرية ، لأنها فترة خالقة تتمخض عن قوة جديدة ،

والشاعر بجبلته أوسع من سائر الناس خيالا ، ومن هنا كان المثل الأعلى أرفع فى ذهنه منه فى أذهان عامة الناس ، وهو ألطفهم حساً ، ولذلك كان ألمه أشد من ألمهم ، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظر وبين ماهو كائن ، ولذلك لاجرم على الشاعر أن كان أفطن الناس إلى مواضع النقص ، وأكثرهم سخطا عليه (٢) . والشاعر المطبوع هو الذى يحمل فى هذا الجو الخانق قلبا محترقا من نار الألم أو حمأة الشهوات وإن ابتهج وضحك ، وإلا فهو رجل مقلد ينظم بلسانه ولا ينظم بوجدانه .

---

(١) A Tale of Two Cities , by Dickens Charles , Everymans, Liberary , P . 15 London , 1942 .

(٢) عباس العقاد ـ مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٨١ وما بعدها .

وفى ضوء ماسبق نرى أن العصر قد وجه هؤلاء الشعراء إلى فهم الشعر على حقيقته وتربيتهم تربية أدبية وذوقية صالحة ، رفدتها ثقافة أوربية وأخرى عربية ، فكونت منهم شعراء يشعرون كما يشعر الشرقى ، ويفهمون رسالة الشعر والأدب كما يفهمها الغربى.

وكان من الطبيعى أن يصطدم شعراء يفهمون الشعر ورسالته هذا الفهم مع شعراء الجيل السابق لهم ، ويصطرعون معهم صراعا عنيفا أدى إلى زلزلة القيم الأدبية السائدة آنذاك .

والمطلع على تاريخ هؤلاء الشعراء يجد أنه قد تم تعارفهم فى أول هذا القرن وتوطد هذا التعارف بين ثلاثتهم فكونوا ثالوثا ، وأن لقاءهم كان فى ميدان المعرفة ، وأن معرفة بعضهم لبعض على هذا دامت السنين الطوال .

ومما يؤكد ماذهبنا اليه قول العقاد عن كيفية لقائهم : « فمن عجب التوفيق أن يكون شكرى فى الإسكندرية ، وأن يكون المازنى فى القاهرة ، وأن أكون أنا فى أسوان ، ثم نلتقى على قدر وعلى اتفاق فيما قرأناه ، وفيما نحب أن نقرأه مع اختلاف فى حواشى الموضوعات من غير اختلاف فى جوهرها » (١) .

وبعد ذلك صاروا ينشرون رسائلهم النقدية فيما بعد . . تلك الرسائل التى كانت تبشر باتجاههم الأدبى الجديد فى صحيفة « عكاظ » والدستور وغيرهما من صحف ذلك العهد . وقد نشأ اتجاه هؤلاء إبان شيوع الشعر التقليدى وسيطرته على الحياة متأثراً باهتماماتها المختلفة ، ومرتبطاً فى الوقت نفسه بالطبقة العالية من المجتمع غير حافل بالسواد الأعظم منه ، وقد انساق شعراء التقليد فى هذا التيار الذى يعبرون فيه عن غيرهم ، وينسون وجداناتهم ومشاعرهم الخاصة ، وغدت رسالة الشاعر تعادل رسالة الموظف لدى كبار الشعراء كأحمد شوقى الذى لم يكن موظفاً فى القصر إلا لكونه شاعراً . وأصبح الشعراء ينفسون عليه تلك الحظوة لدى الخديو ، وحاولوا أن يستلبوه هذه الوظيفة ، وحاول - فى الوقت نفسه - كثير من الشعراء الذين لم ينالوا حظاً من الشهرة أن يقلدوا الشعراء الموظفين باعتبارهم المثل الأعلى . .

---

(١) راجع العقاد فى رثائه المازنى بمجلة المجمع اللغوى - الجزء السابع .

على أن ثورة شعراء هذا الاتجاه الأدبية قد اشتدت عتواً حينما وجدوا أن منابر الأدب فى مصر يتبوءها شعراء مقلدون ، بينما يحس هؤلاء الثائرون بما فى نفوسهم من إمكانات أدبية ضخمة ، ويرون فى نفوسهم ظلالا حائرة تضيع فى الزحام والضجيج ، ومن ناحية أخرى فإن بريق المجد الأدبى ليخلب أبصارهم ، والبحث عن المثل الأعلى يضنى نفوسهم الرقيقة الحساسة الثائرة .

وقد كان هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء وأحلامهم ، وبين واقعهم المرير الذى كانوا يعيشونه فى ذلك الوقت — وهم من الطبقة الوسطى — سبباً فى اندفاعهم إلى تحطيم كل عقبة تصادفهم بمعاولهم التى شرعوها فى وجه المقلدين ، ومن ثم أنكروا عمل هؤلاء المقلدين ، وطلبوا عملا أصلح منه وأوفى ، وأحدثوا فى الحياة الأدبية دوياً هائلا فى جرأة منقطعة النظير ، ويحمل هذا الدوى الهائل فى طيّاته تياراً جديداً فى مطلع هذا القرن العشرين . ومن الممكن أن يتعرف الباحث على هذا التيار فى دراسات هذا النفر من الشعراء النقدية التى كانوا ينشرونها فى الصحف آنذاك ، وفى يومياتهم التى نشرت فى كتب « كخلاصة اليومية » للعقاد التى نشرت فى عام ١٩١٢ .

وكانوا يهدفون من وراء تلك الدراسات وهاته اليوميات إلى إرساء مدرستهم الشعرية بنقد الآخرين ، أو بتقديم أعمالهم ، كما حدث فى تقديم العقاد لديوانى شكرى والمازنى ، أو بنقد أعمال بعضهم ومقارنتها بغيرها من أعمال الشعراء التقليديين ، وإظهار البون الشاسع بين اتجاههم فى فهم الشعر ورسالته ، وبين الاتجاه التقليدى الذى كان سائداً آنذاك ، وذلك كما حدث فى موازنة المازنى بين شعر شكرى وحافظ فى صحيفة « عكاظ » التى ابتدأت فى ٢٧ من يوليو سنة ١٩١٢ بسلسلة من المقالات انتهت فى أواخر عام ١٩١٤ .

وذهب المازنى فى مقالته الأولى إلى أنه لا يجد أبلغ فى إظهار فضل شكرى والدلالة عليه ، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى ، وآخر ممن ينظمون الشعر على أساس الصنعة مثل حافظ ، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً فى المذهب ، وتبايناً فى المنزع من هذين ، والضد كما قيل يظهر حسنه الضد .

ثم يخلص من هذه المقالة إلى قوله : « وبعد ، فإن حافظا إذا قيس إلى شكرى لكالبركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارىء أن يتأمل ديوانيهما ليعلم مابينهما من البعد ، وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكرى فى سماء الفكر وكيف يجنى التقليد على رجل ، ويغلق فى وجهه أبواب التصرف والتفنن ، فإن حافظاً قد حذا فى شعره حذو العرب ، وقلدهم فى أغراضهم وفرط عنايتهم بإصلاح اللفظ وإن فسد المعنى » (١) .

والمتتبع لهذه الموازنة التى استمرت حتى عام ١٩١٤ ، يجد أن العقاد قد ساند المازنى وذلك بتحطيم حافظ من وجهة نظره فى مقالتين تحت عنوان « الشعراء النادبون » نشرتا فى « عكاظ » كذلك ، ووصفه فى مقالته الأولى بأنه شاعر نداب وقف شعره على الندب والولولة والعويل ، مدعياً أن للشعراء النادبين شعرهم وللعصر شعره ، وعليهم أن يقرّوا فى قبورهم ، ويتزملوا بأكفانهم ، حتى إذا انهدم جدار ، أو اصطدام قطار ، أو وقع طيار ، هنالك يثوب الداعى بهم ، ثم يختم حديثه فى هذا الصدد بقوله : « فانبعثوا وقولوا ما شئتم ، ولكن لا تفاجئونا يرحمكم الله ويطيب ثراكم » (٢) . على أن العقاد سماه فى مقالته الثانية أباجهل ، وأنه مغلق الذهن ، ثم وازن بينه وبين شوقى فى رثائه للطيار العثمانى فتحى « بك » مفضلا شوقى عليه فى ذلك الرثاء ، لأن الحقيقة وحدها حركت خيال شوقى ، فى الوقت الذى لم يتحرك فيه خيال حافظ إلا بمنخاس الغلو الفاحش والمبالغة المستحيلة ثم يقول : « وأحرى بمثل أبى جهل ألا يتيقّظ خياله إلا على دوىّ المدافع ، وقصف الرعود » (٣) .

والدارس لحركة هذا النفر من الشعراء النقاد ، يقف على ظاهرة واضحة تمام الوضوح ، تتمثل فى أنهم لم يدخروا وسعاً فى سبيل إرساء اتجاههم الجديد ، وأنهم استخدموا ـ فى سبيل هذه الغاية ـ من الأساليب أفظعها ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جمدوا على التقليد لا يبغون عنه حولا ، ومن ثم لم يكن فى وسع هؤلاء إلا أن يستخدموا معهم أسلوباً عنيفاً مشوباً بالسخريه والتهكم ، وذلك لأنهم كانوا فى

---

(١) و (٢) و (٣) صحيفة « عكاظ » فى الأعداد الآتية : ٢٧ من يولية سنة ١٩١٣ ، و ٩ ، ٢٣ من مارس سنة ١٩١٤ .

حالة من اليأس إبان فترة التحول الفكرى الذى أدى إلى محنة العقل والسريرة وذلك قبيل الحرب العالمية .

وفى اعتقادنا أن العنف فى الأسلوب الذى يتسم به هؤلاء الشعراء فى تعبيرهم عن اتجاههم الجديد ، كان سمة من السمات التى تدل على الثورة الكامنة فى نفوسهم الشابة الطموحة إلى عمل .. تلك الثورة التى ابتعثتها دواعى القلق من جراء الانطلاق الفكرى والأدبى الذى يشع فى وجداناتهم وعقولهم .

على أن العقاد وصف هذه الفترة وما اتسمت به من القلق والتمرد ، وبيّن أثرها فى نفسه وأنفس صديقيه ، يقول : « وإخال أنها شملتنا جميعاً بمحنة العقل الأليمة ، فنفضها شكرى عنه بقصائده العابسة فى ديوانيه الثالث والرابع ، ونفضتها عنى بقصيدتى التى نظمتها على نمط الملاحم ، وسميتها بترجمة شيطان ، وراضها المازنى كما راضته فاستراح إليها غاية ما استطاع من راحته ، وعالجها يومئذ - ولم يزل يعالجها بعد ذلك - بنزعة الاستخفاف وقلة الاكتراث »(١) .

والذى يبدو مما سبق أن هؤلاء الشعراء وإن اتفقت نشأتهم فى أسرهم إلى حد ما بوصفهم من الطبقة الوسطى ، وتقاربت أعمارهم إلى حد ما أيضاً (٢) ، واتفقت معرفتهم ومنابع الثقافة التى زودتهم ، إن اتفقوا فى هذه الأمور كل الاتفاق أو بعضه ، فإن هذه الفترة - كما يقول العقاد - كان لها أثر كبير فى اختلاف طبائعهم وأمزجتهم إلى حد ما .

فعلى حين نجد العقاد فى طبعه حدة وصلابة ، وقوة وعنف ، وإهمال للجمهور ، شكرى منطويا على نفسه ، فى خلقه رقة وانزواء ، أما المازنى فيتفق مع العقاد فى إهماله للجمهور ، ولكن من طريق آخر هو طريق (اللامبالاة) التى جعلته أحياناً لا يعترف بشاعريته ويقول لشانئيه دائما : حسبى من الأدب ما كتبته من المقالات .

والباحث عن شبيه لهذه المدرسة فى موقفها من القدماء ، واختلافهم فيما بينهم من حيث الطبائع والأمزجة ونظرتهم للحياة ، يجده ماثلا فى شعراء البحيرة فى

---

(١) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ١٤٥ .

(٢) ولد عبد الرحمن شكرى فى ١٢ من أكتوبر سنة ١٨٨٦ ، والعقاد فى ٢٨ من يونيه ١٨٨٩ والمازنى فى ١٩ من أغسطس ١٨٩٠ .

الأدب الإنجليزى (وهم س . ت كوليردج S . T . Coeridge ووليام وردزورث W. Wordsworth و روبرت براوننج Robert Browning) وموقفهم ممن سبقهم أو عاصرهم من الشعراء أو النقاد ، وإن اختلف كل منهم عن الآخر فى بعض الاتجاهات فى شعرهم ، فصداقتهم كانت تقوم على التحالف والتضاد ، التحالف على أنهم يتفقون على الأصول الرئيسية فى الشعر ، وأما التضاد فيوجد فى تقسيم الشعر فيما بينهم ، لأن « وردزووث » أفاض ضوءا على الحياة الحقيقية على الأشياء العادية والناس ، و « كوليردج » قد اتخذ غير الطبيعى والإحساس الغريب ميداناً له ، وكانت فكرته أن يبلور الاهتمام البشرى بالموضوعات الخيالية . أما « براوننج » فاتخذ لنفسه أسلوباً مستقلا اتسمت ألفاظه بغرابة الوقع فى الأذن ، وقوافيه بجريانها على غير المألوف وجمله بالاقتضاب والتقطع ، واصطبغت أشعاره بصبغة واقعية غير أنها كانت تعد لازمة من لوازمه الشخصية(١).

وليس معنى هذا أن اقتسام شعراء البحيرة ميدان الشعر إنتاجاً وفكرا كان سبباً فى أنهم لم يستفيدوا بعضهم من بعض ، ذلك لأنهم كانوا يبحثون المبادىء النقدية والإنتاج الذهنى ، ويحاول كل منهم أن يخلق من أخيه شاعراً صادقاً فى تعبيره ، ويصدر فى الوقت نفسه شعراً عن شحذ لأفكاره (٢) .

على أننا نرى أنه على الرغم مما بين مدرسة الجيل الجديد ومدرسة شعراء البحيرة من أوجه الشبه بالنسبة لموقفهم من القدماء ، وموقف بعضهم من بعض ، فإننا نرى أن ما أحدثته فترة التحول الفكرى والأدبى فى نفوسهم كان سبباً فى اختلاف طبائعهم وتباين أمزجتهم وكان له أثر بعيد المدى فى علاقاتهم بعضهم ببعض ، حتى كان هذا

---

(١) A short History Of English Literature by Emils Legouis, p . 28I etc .

وراجع كذلك : موجز تاريخ الأدب الإنجليزى لا يفورا يفانز : ترجمة الدكتورين شوقى السكرى ، وعبد الله عبد الحافظ ص ٨١ .

(٢) Wordsworth Poetry and Prose introduction py, D.N. Smith P . 4

الاختلاف فى الطبائع والتباين فى الأمزجة سبباً فى إحداث جفوة بين المازنى وشكرى عمرّت طويلا بين الصديقين الحميمين (١) .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإننا نعتقد أن إمام مدرسة الجيل هو عباس العقاد ، لأن شكرى والمازنى قد انفض سامرهما منذ ١٩٢١ ، ولم يواصلا الإبداع فى الشعر والنقد مواصلة العقاد الذى دافع عن دعاتها ، وحاول تأصيل دعوتها وربطها بالنقد العالمى وفلسفته وبين علاقة هذه المدرسة بالجيل الذى غبر قبلها ، وذهب إلى أن دعاتها لم يتأثروا بشوقى أقلّ تأثّر لا من حيث اللغة ولا من حيث الروح ، كما ذهب إلى أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ، ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز نقدره هى ، لا كما يقدره الدارسون من الانجليز ، وذلك دليل على أصالتها ، لأنه لا جدوى فيما يلغى الإراده ويشلّ التمييز ، ويبطل عمل الأديب فى الخطأ والصواب ، والفائدة الحق هى التى تهديك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد ولأن تخطىء على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه .

على أن العقاد يؤكد أنه قد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، إذ نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى ، ومن ثم يتمثل مذهبهم فى أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما ، وأقرب ما يميز به هذا المذهب ـ كما يقول العقاد ـ « أنه مذهب إنسانى مصرى عربى » .

والذى يبدو مما سبق أن مدرسة الجيل الجديد حاولت انتشال الأدب من كونه أدب مناسبات بمعنى أن يهنىء الأديب بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، أو يطرى من هو أول ذامّيه فى خلوته ، أو يقذع فى هجو من يكبره

---

(١) تحدثت عن الخصوص التى وقعت بين المازنى وشكرى وأسبابها ، وما حدث بينهما من معارك إبان الجفوة ، وذلك فى كتابنا عباس العقاد ناقدا ص ١٢١ وما بعدها .

فى سريرته ، أو يقف على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، أو يتعرض للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته .

حاولت هذه المدرسة أن تحول الأدب من أدب مناسبات إلى أدب إنسانى يعبر عن النفس الإنسانية فى أفراحها وأحزانها ، وفى هدوئها وصخبها ، وغير ذلك من حالاتها المختلفة .

* * *

ويقودنا الإنصاف إلى القول بأن مدرسة الجيل الجديد ابتدأت عملها منذ عام ١٩٠٧ فى صحيفة « الدستور » بيوميات العقاد التى عدها المازنى بداية اقتحام المذهب الجديد(١) . وبالجزء الأول من ديوان شكرى « ضوء الفجر » الذى صدر فى عام ١٩٠٩ ، وقد كتب العقاد آنذاك عن الشعراء القدامى والمحدثين فى صحف ذلك العهد ، كما اشتجر مع الأدباء الذين كانوا يتربعون على عرش الأدب وقتذاك ، واشترك مع إخوانه فى ذلك الشجار . واقتسموا الأدباء فيما بينهم ، وتناول كل منهم أديبا ، فكان شوقى من نصيب العقاد ، وكذلك هاجم طه حسين فى كتابه « ذكرى أبى العلاء » فى المقتطف(٢) ، كما هاجمه شكرى(٣) ، وحافظ تولاه المازنى ،

---

(١) راجع أخبار اليوم بتاريخ ٢٥ سبتمبر سنة ١٩٤٥ .

(٢) راجع : مجلة المقتطف نوفمبر سنة ١٩١٦ ، والفصول للعقاد ص ٢١ وما بعدها .

(٣) كان شكرى قد أخذ على طه حسين قوله فى مقالاته فى الجريدة : إن أسلوب شعراء هذا العصر أسلوب فاسد إذا قيس بأسلوب شعراء الدولة العباسية ، وقال : إن الشعراء لا يقيسون الشعر على التفاعيل وقت صنعه كما فهم طه حسين ، وما الذى يعنيه بقوله إن سليقة الشعر فسدت . فما كان من طه حسين إلا أن هجاه بقوله تحت عنوان « الشعر العصرى إلى عبد الرحمن شكرى » .

قل شكرى فقد غلا وتمادى ... بعض ما أنت فيه يشفى الفؤادا
بعض هذا فأنت فى الشعر والنثر أديب لا يعجز النقادا
لو تفهمت قولنا لم يكلفك هوى نقدنا الضنى والسهادا
عد إليه تجد شفاءك فيه ... إنما نعقت الحديث المعادا
واقتصد فى الغلو إن لدنيا ... إن تسائل بنا نصالا حدادا
خل عنك القريض لست بأمضى ... فيه سهما ولا بأورى زنادا
إن تكن مكثراً فرب مقل ... حاول القول مرة فأجادا
كن إذا شئت آمناً مطمئناً ... لم نحاول لما تقول انتقادا

راجع : صحيفة الجريدة بتاريخ ٢/١١/١٩١١ .

وإن كان هذا التقسيم لم يمنع أحدهم من أن يعرج على فريسة صاحبه بالنقد(١) .

وإذا صح هذا ، فلا داعى لأن يقول الدكتور مندور إن مدرسة الجيل الجديد ومدرسة المهجر قد قامتا فى زمن واحد ، حينما أخذ الوعي القومى ينتشر فيعكس على الأفراد إحساساً قوياً بذواتهم ورغبة عارمة فى تأكيد تلك الذوات ، ولا سيما أنهم قد اطلعوا على الآداب الغربية والشعر الغربى بالذات وأحسوا بنبض قائليه(٢) .

نقول ذلك لأن علاقة المدرستين بعضهما ببعض نشأت بصورة رسمية عام ١٩٢٣ حينما أراد ميخائيل نعيمة أن يطبع كتابه « الغربال » فى مصر ، وطلب من الناشر أن يدفع الكتاب إلى العقاد ليكتب مقدمته ، وكان « الغربال » يشتمل على تحية للعقاد والمازنى على إصدارهما كتاب « الديوان » ، وفيه أيضاً نقد لكتاب « الفصول » الذى ألفه العقاد ونشره قبل ذلك بحوثاً ومقالات فى الصحف منذ عام ١٩١٣ ، ومن هذه البحوث والمقالات ما نقد به قصيدة « المواكب » لجبران خليل جبران ، وقد نشره قبل ذلك فى جريدة الأهالى فى مايو سنة ١٩١٩(٣) . كما كتب العقاد مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ، ومقدمة أخرى للجزء الثانى من ديوان شكرى فى عامى ١٩١٣ ، ١٩١٤ ، وفى هاتين المقدمتين يبرز اتجاه هؤلاء الشعراء .

ويتضح مما سبق أن شعراء المهجر ونقاده كانوا يقرءون ما يكتبه دعاة مدرسة الجديد ، ويعجبون باشتجارهم مع دعاة الأدب التقليدى ، وبدعوتهم إلى أدب جديد .

ومما يقوى هذا الفهم ما ورد فى « الغربال » من تحية للعقاد على مقاييسه النقدية ودقته النادرة فى هذه المقاييس ، وأنه تقدم على زمنه فى الأدب ، وأنه محق فى عنفه على شوقى ، لأن شعر شوقى وصمة على جبينه وجبين أتباعه ، وإمارته للشعر وهم

---

(١) و (٢) و (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس النقاد ناقدا ص ١٤٧ ، ١٤٨ ، وراجع أيضاً الدكتور محمد مندور فى كتابه : النقد والنقاد المعاصرون ص ٣٠ وما بعدها ، ومجلة « المجلة » عدد ٢٨ أبريل عن عام ١٩٥٩

وجهل ، وأن العقاد لا تغره القشور ، وكتبه تروى التعطش العقلى والروحى ، لأنها مزيج من النثر الشعرى والقياسات النظرية الأدبية(١) .

وفى ضوء ماسبق راح « نعيمة » ينقد قصيدة شوقى « الدرة الشوقية » التى يقول فى مطلعها :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا وأجـــزيه بدمعى لو أثابا

ويتهكم فى نقده بشوقى — على مذهب العقاد فى نقده لشوقى — حينما يقول : « ووقفت قليلا لأتأكد مما إذا كنت أطالع قصيدة جاهلية أم عصرية ، إذ تبادرت فى الحال إلى ذهنى أبيات كثيرة فيها « أطلال » و « رسوم » و « دموع » « لخولة أطلال » « قفا نبك » « عفت الديار » (٢) .

ويتساءل نعيمة عن الذى يبكى شوقى .. عز الأندلس ؟ مجد العرب .. ووصفه بأنه متصنع فى بكائه متكلف ، وأنه متناقض فى معانيه ، وأنه متقلب فى قصيدته تقلبا سريعاً بين مطلعها وختامها ، بحيث نراه ينقلب فجأة وبلا مقدمات من نائح يبكى « الدمن البوالى » إلى ناقد يسخر بادعاء قومه وجهلهم ، إلى مغرم يتغزل بحب وطنه ، إلى مادح يرى فى قومه ملائكة يتلألأ على وجوههم نور العلم والإيمان والكرم ، إلى شيخ أو قسيس يعاتب ربه ويسترحمه ، إلى اقتصادى يبحث فى غلاء أسعار المعيشة وأسبابه ، إلى عالم اجتماعى يناضل عن الفقير ، إلى فيلسوف لاهوتى يفسر لنا غاية الله من إرسال الأنبياء على الأرض (٣) .

وينتهى نعيمة فى نقده لهذه القصيدة إلى أن شوقى لايترك بقصيدته فى نفس القارىء سوى زنة القافية المتتابعة فحسب (٤) .

ومعنى هذا أن الباعث على قيام المدرستين : الجيل الجديد فى مصر . والمهجر فى أمريكا ظروف متشابهة ، تتمثل فى اتصال كل منهما بالآداب والثقافات الأوربية ،

---

(١) ميخائيل نعيمة : الغربال صفحات ١٨٤ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٦ ، ٢١٩ .

(٢) و (٣) و (٤) و (٥) المرجع السابق : صفحات ١٤٧ — ١٥٣ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، وراجع كذلك : عباس العقاد ناقدا للدكتور عبد الحى دياب ص ١٤٨ .

ثم إحساس كل منهما بأن اتجاهات الأدب العربى التقليدى لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة ، لأن كلا منهما فى حاجة إلى أن يطبخ بنفسه وأن يأكل بملاعق من صنعه لامن صنع أجداده على حد تعبير نعيمة(١) .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فحسبنا من أمر هاتين المدرستين ظروف النشأة وموضع الالتقاء فقط ، وحسبنا كذلك ماعرفناه عن مدرسة الجيل الجديد من خطوط عريضة ، لأننا قد تحدثنا عنها بالتفصيل فى كتابنا « عباس العقاد ناقداً » . ومن ناحية أخرى فإن هذه الخطوط العريضة تكفى فى تصوير اتجاه مدرسة الجيل الجديد ـ التى يعد العقاد من طلائع أعلامها البارزين ـ بوصفه أحد اتجاهات البيئة الشعرية التى نشأت فيها شاعرية العقاد : موضوع بحثنا .

* * *

(١) عباس العقاد ناقدا ص ١٤٩ .

الفصل الأول

ثقافته الفنية وروافدها

نتناول فى هذا الفصل استعداد العقاد لصياغة الشعر ، والعوامل التى رفدت هذا الاستعداد وبلورته من نشأة وأساتذة وعصر وقراءة .

ولانستطيع أن نتحدث عن استعداد العقاد لصياغة الشعر والفن دون أن نتحدث عن العوامل الفعالة فى دعم ذلك الاستعداد حتى كان له فى النهاية أثر كبير فى عملية الإبداع الشعرى لدى العقاد .

والحديث عن الاستعداد الفطرى والمكتسب قديم قدم أواسط القرن التاسع عشر على أثر ظهور آراء « دارون » وما إليها من فلسفات تطورية (١) ؛ ولذلك لايحمل بنا أن نتتبع تلك الآراء الناجمة عن الخلاف المستعر حول مشكلة الاستعداد الفطرى والاكتساب فى شاعرية الشاعر . وحسبنا أن نقول فى ذا الصدد: أن بيئة العقاد قد نمّت فيه الاستعداد الفطرى، لأن والده كان يصحبه معه إلى ندوة الشيخ أحمد الجداوى ـ والفتى الناشىء لم يتجاوز بعد السادسة من عمره ، بدلا من الجلوس مع قريباته فى المنزل ـ فى بيته الواسع أو فى بيت العقاد فى « المنظرة » (٢) .

وكان الرجل يلقى عليهم الدروس الأدبية والدينية ، وكان ـ على حد تعبير العقاد عنه ـ أوسع من لقى فيما بعد محفوظا من الشعر والنثر ، إذ كان يطارح خمسة أو ستة من القضاة والمدرسين والأدباء ، وذلك بأن يأتى أحدهم ببيت من الشعر ، فيأتى

---

(١) الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٢٨٩ ، ط أولى سنة ١٩٥١ .

(٢) عباس العقاد : أنا ص ٤١ ، ٧٩ وما بعدها . وراجع كذلك : عباس العقاد ناقدا للدكتور عبد الحى دياب ص ٨١ .

له الجداوى ببيت يبدأ بحرف القافية فى البيت الأول . وكان لكل منهم أن يقترح بيتاً ، وكان الشيخ هو الذى يرد عليهم جميعاً ، فيسكتون فى النهاية ، وهو لايسكت ولاينضب معينه ، وكان كثيراً ما يتعمد التعجيز فيذكر فى رده ببيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة أبيات (١) .

وبالإضافة إلى ذلك كان الجداوى يحفظ مقامات الحريرى والهمذانى ويلقيها أحيانا موقعة مفسرة ، وكان يقرأ لهم « المستطرف فى كل فن مستطرف » ، وديوان البهاء زهير ، وقصص ألف ليلة وليلة ، ثم دائرة المعارف الإسلامية للبستانى (٢) .

ولم تكن ندوات الجداوى مقصورة على الدروس الدينية والمطارحة فحسب ، بل كانت تشتمل كذلك على مايبعث السرور والفائدة والإيناس ، ومن هنا اجتذبت فتانا حتى غدا ينشدها فى كل حين ، وحببته فى الأدب ، ورغب فى اتخاذه فنا يضرب فيه بسهم وافر ، كما ضرب فيه الجداوى . ومنذ ذلك الحين غدا مهتما بحفظ الشعر ومطالعة كتب الأدب (٣) .

ومن ثم نراه يبرز فى كتابة الإنشاء فى المدرسة الابتدائية حتى أصبح أستاذه الشيخ فخر الدين محمد الدشناوى (٤) يعرضها على كبار الزوار من أمثال الإمام الشيخ محمد عبده الذى قال عقب تصفحه لكراسة ناشئنا : « ما أجدر هذا أن يكون كاتباً بعدُ »(٥) إذ أغرم الإمام محمد عبده بالعقاد ، لأنه كان يختار فى موضوعات الإنشاء أضعف الجانبين ، حتى إنه اختار مرة الجهل على العلم ، ومع ذلك كان يكتب فى الجانب الضعيف ما يعجز عنه الكثيرون من أترابه ولداته ، أو من يزيدون عليه عمراً وثقافة .

---

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : أنا ، ص ٦٠ ، ٦١ . وراجع كذلك : عباس العقاد ناقداً للدكتور عبد الحى دياب ص ٨١ .

(٤) تخرج فى دار العلوم فى عام ١٨٩٥ وتوفى فى عام ١٩٣٧ .

(٥) عباس العقاد : أنا ص ٨٢ ، وراجع : عباس العقاد ناقدا ص ٨١ وما بعدها ، والعقاد دراسة وتحية ص ١٠٢ ، ومحمد عبده للعقاد ص ١١٦ ، وسعد زغلول سيرة وتحية للعقاد أيضاً ص ٨٤ وما بعدها .

وفى اعتقادنا أن اختياره للجانب الضعيف المألوف ضعفه للناس فى موضوعات الإنشاء يفسر لنا مدى ولعه بالخلاف والجدل حول القضايا التى يعالجها ، وكان لذلك أثره فى أدبه بصفة عامة وشعره بصفة خاصة ، لا سيما شعر المرحلة الثانية الذى طغى عليه الجانب الذهنى كما سنرى فيما بعد (١).

ومن هنا نرى أنفسنا أمام فتى فى مدرسة المواساة الإسلامية الابتدائية بأسوان ، لا كسائر فتيانها . ولكنه نمط غريب عن زملائه ، فقد حظى فيما يختص بالإنشاء والتعبير بكلمات التشجيع التى يتلقاها الناشىء فى مطلع حياته ممن يثق بهم ويعتز برأيهم ، فيمضى إلى وجهته على يقين من النجاح ، ولا سيما إذا كانت كلمات التشجيع من الإمام محمد عبده - وهى أقوى ما سمع الفتى على حد تعبيره - قد تلاقت مع مواتاة الظروف والرغبة الكامنة فى طويته من أيام الطفولة ، لا أيام الصبا أو الشباب ، لأنه عرف أنه يحب الكتابة ويرغب فيها قبل العاشرة ، ولم ينقطع عن هذا الشعور بعد ذلك ، وبعد أن غدت حرفته التى عمل بها طيلة حياته واقترنت بهذه الظروف رغبة ملحة فى النظم ، والنثر المسجوع فى بعض الأحايين(٢).

---

(١) ومما يقوى هذا الفهم لمحاولة ناشئنا فضّ المغلقات العقلية لديه وربطها بالتجربة فى شعره : ماحدث له وهو تلميذ بالمدرسة الابتدائية ، إذ سهر ليلة بأكملها يروض نفسه على حل مسألة من المسائل الرياضية فى دروس الحساب لم تجد معها محاولات مدرس الحساب فى الوصول إلى حل لها . . فعكف عليها ناشئنا حتى انتهى من حلها إبّان الفجر ، وراجع حله لها فثبت له صحته ، ومع ذلك حاول المدرس ألا يتركه يحلها فى الفصل أمام زملائه بدعوى إضاعة الحصة عليهم ، ولم تؤثر فى نفس ناشئنا مقاطعة المدرس له ، بل قوّى فيها عامل التحدى والعناد والجدل حول المسلمات ، ومنذ ذلك الحين تأسى فى هذا الموقف وأمثاله بقول نيتشه : إن الفضل قيمته فيه لا فيما يقال عنه أيا كان القائلون .

راجع : عباس العقاد : أنا ص ٧٩ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد : أنا ، ص ٧٩ — ٩٠ . وراجع كذلك : عباس العقاد ناقدا للدكتور عبد الحى دياب ص ٨٢ .

وقد خطر له فى أوائل صباه ، وبعد حصوله على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية أنه مهيَّأ لحياة الجندية ، وأن أمنيته فى الحياة أن يصل إلى مرتبة القيادة فى جيش مصر وطرد جيش الاحتلال . !

ثم خطر له خاطر آخر يتمثل فى أنه خلق لدراسة علوم الزراعة والحيوان ، ومن هنا اقترح على والده أن يتم دراسته فى مدرسة الزراعة العليا بدلا من التوظف بدواوين الحكومة ، وكادت هذه الأمنية تتحقق لولا تدخل أحد أقربائه الذى أشار على والده بإلحاقه بوظيفة حكومية لأن فيها خيراً مادياً أكثر من الخير الذى يحصل عليه بعد تخرجه من مدرسة الزراعة .

ثم تبين له بعد ذلك أنه خلق للأدب ولم يخلق لغيره ، وأن غرامه بالجندية والزراعة كان غراماً بالأدب من طريق آخر . . . طريق الإنشاد الحماسى قبل المبارزة ، وطريق الشغف بالأزهار وعامة الأحياء(١).

ويعلل العقاد ذلك بأنه قد شاقه أن ينظم الشعر لينشده أمام الجيوش التى ألَّفها هو وزملاؤه من تلاميذ المدرسة للقتال فى الوقت المخصص للرياضة ، ومن هنا كان موطن هواه للجندية التى اعتقد أنه خلق لها ، وللتقدم فى صفوفها إلى مرتبة القيادة (٢)

ومن ناحية أخرى فإن الذى حبب إليه دراسة الزراعة شغفه بأزهار الحديقة المدرسية ، وسائر الحدائق المحيطة بالمدينة : مدينة أسوان . وبجانب ذلك كانت مدينة أسوان معبر الطيور المهاجرة فى أوائل الشتاء وأوائل الصيف . كما أنه كان يديم التأمل فى الحشرات منذ الطفولة حتى استفدت منه القراءة ـ فيما بعد ـ فى كتب علم الحشرات ، والتاريخ الطبيعى ، حوالى ثلاثة أرباع قراءاته العامة ...(٣).

وهذه الظواهر كلها كانت سبباً فى التفاته إلى طبائع الحيوانات والحشرات

---

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : أنا ص ١٤٢ — ١٤٥ ، وراجع كذلك العقاد ناقدا للدكتور عبد الحى دياب ص ٨٨ وما بعدها .

والأزهار حتى خال نفسه أنه خلق للزراعة ، وما هذا الظن إلا زعم لا يستند على أساس ، يقول العقاد :

« . . . لأنى علمت الحقيقة من هداية وجدانى ، فأيقنت أن الولع بالشجر والطير إنما هو ولع بالوصف والتعاطف مع الحياة فى شتى ظواهرها ، فهو تمهيد للأدب وللهيام بالطبيعة كما يهيم بها الشعراء »(١).

على أن دارس حياة العقاد الأدبية يرى أنها لم تخل من نضال الجندية ولا من الغرس وتعهد الغراس الفكرى من الجذور إلى الثمرات (٢) ، مهتدياً باستعداد فطرته ، ثم عمل على تحقيق ذلك الاستعداد ، وصرف الجهد إلى العمل دون النتيجة المرتقبة منه ، وتعزيز الثقة بالنفس أمام الموانع والعقبات(٣).

وظلت الأحلام تراوده ، والأمانى تداعب خياله فى أن يتخذ الكتابة حرفة حتى بعد السادسة عشرة وهو موظف حكومى غير مثبت ، الأمر الذى جعله يحاول أكثر من مرة ترك الوظيفة الحكومية وإصدار صحيفة باسم « رجع الصدى » ، ولكنه رجع عما انتواه ، لِمَا كانت عليه مهنة الصحافة من المهانة والازدراء ، ومن هنا كانت علاقته بالصحافة فيما بعد علاقة الكتّاب من منازلهم ، على حد تعبيره ، إلى أن اشتغل بصفة منتظمة فى صحيفة « الدستور » مع الأستاذ فريد وجدى حتى اضطرت الصحيفة إلى التوقف عن الصدور(٤).

ويتضح مما سبق أننا نقف وجهاً لوجه أمام فتى أغرم بالأدب غراماً ملك عليه قلبه وتفكيره ، وحاول ارتكاب المخاطر والمصاعب بمحاولة الاستقالة من وظيفته فى وقت كانت الوظيفة الحكومية هى كل ما يتمناه الشاب لنفسه ، وما تتمناه الأسرة لأبنائها .

وفى تصورنا أن فتى هذا حاله ، لا بد أن يكون لغرامه بالأدب ثمرة ، وهذه

---

(١) و(٢) عباس العقاد : أنا ، ص ١٤٤ .

(٣) و(٤) عباس العقاد : أنا ص ٩١ ، ٩٢ ، ١٤٦ ، وراجع كذلك : عباس العقاد ناقدا ص ٩٤ .

الثمرة تتمثل فى أنه أخذ يتمرّن على نظم الشعر ، وساعده على ذلك المباريات المدرسية التى كان الناظر يعقدها للتلاميذ فى إلقاء الشعر العربى ، إذ كان ناشئنا يستعيض عن محفوظاته من الشعر بأبيات ينظمها من تلقاء نفسه . وأول أبيات نظمها قبل أن يتجاوز الحادية عشرة هى أبيات قالها فى مدح العلوم:(١)

علم الحساب له مزايا جمّة ... وبه يريد المرء فى العرفان

النحو قنطرة العلوم جميعها ... ومبين غامضها وزين لسان

وكذلك الجغرافية هادية الفتى ... لمسالك البلدان والوديان

وإذا علمت لسان قوم يافتى ... نلت الأمان به وأى لسان

وكان ناظر المدرسة يعجب به وبنضجه الأدبى والفنى المبكر ، ومنذ ذلك الحين منحه تصريحاً بالقراءة فى مكتبة المدرسة التى لم تكن مفتوحة للتلاميذ ، فقرأ فيها مجلة المقتطف التى كانت تصل إليها من وزارة المعارف ، ولم يكتف الناظر بأن يسمح له بالقراءة فى المكتبة فحسب ، بل صرح له أن يستعير منها كل ما يحتاجه فى تحضير المناظرات والمطارحات(٢) التى كانت تعقدها المدرسة ، والتى لم يكن نصيب العقاد فيها سوى النصيب الضعيف نظراً لما اشتهر به بين أساتذته وإخوانه إذ اشتهر بهذا الاختيار ليثبت مقدرته على الحديث والبراعة فيه رغم صعوبته من ناحية ، ولأنه تمرين فكرى فى المشكلات المعقدة التى تحتاج إلى سعة اطلاع ، واستعداد فنى وفكرى خاص .

وطبيعى أن يشتد غرامه بالأدب والشعر ، وأن نراه ينشىء قصيدة طويلة ، ويطبعها ثم يوزعها على زملائه من الموظفين فى « ديوان مدينة الزقازيق » ويصور فى هذه القصيدة شوقه إلى أسوان ، ويعارض بها قصيدة المعرى التى يقول فى مطلعها :(٣)

---

(١) عباس العقاد : أنا ص ٨٢ ، ٨٣ ، وعباس العقاد ناقدا ص ٨٨ .

(٢) عباس العقاد : أنا ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) راجع : شرح التنوير على سقط الزند ص ٩٠ ، ٩١ . القاهرة سنة ١٩٤٦ .

عللانى فإن بيض الأمانى فنيت والزمان ليس بفان

فقال فى مطلع قصيدته :(١)

ذكّرانى نعيمها ذكّرانى حبذا لو علمتما ما أعانى

* * *

وما دام الشاعر يمثل لبنة من لبنات المجتمع فى المجال الاجتماعى الذى يرتبط به ، فلا بد لنا من الحديث عن البيئة التى نشأ فيها « عقادنا الصغير » والمجتمع الذى تشتمل عليه هذه البيئة الأسوانية التى كانت تموج بالنقائض والموافقات وبالسكون والأحداث الجسيمة .

ذلك أن أسوان كانت من المشاتى العالمية ، لأنها تجتذب السائحين بمناظرها الطبيعية ، وآثار الحضارة المصرية القديمة ، والحضارة الإسلامية ، ومن ثم كان يقصدها — ولا يزال — فى فصل الشتاء مختلف الأجناس والطبقات من جميع بلدان العالم .

وطبيعى أن تتمثل فى هؤلاء وهؤلاء كل الحضارات والعادات والتقاليد مما يستلفت النظر ، ويستدعى الدهشة والعجب ، ويحير العقل ، إذ يقف الإنسان أمام أهالى أسوان فيجدهم متمسكين بالتقاليد المتوارثة ، محافظين متشددين فى المحافظة على الشعائر الإسلامية .

وأكبر مظهر للتشدد فى الدين والتقاليد الأسوانية ، أنك تكاد تجد بيوت أهلها تكاد تكون خالية من النوافذ التى تطلّ على الشارع ، مكتفين بما يبعثه صحن البيت من الهواء وضوء النهار إلى سائر حجرات البيت وأركانه ، وذلك كله مخافة تسلل أنظار الغرباء إلى النوافذ فيرون السيدات ، وهذا السبب نفسه هو الباعث لأن تلتفّ المرأة نفسها - إذا خرجت من البيت - برداء واسع فضفاض ، بحيث لا يسمح لابنها أو زوجها معرفتها إذا ما قابلها أيهما فى الطريق ، على حد تعبير العقاد .

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٩٤ .

وإذا ما برحت هذا المكان ، وتحركت من وقفتك هذه خطوات قصارا ، وجدت نفسك تقف وجها لوجه أمام أقوام من المهندسين والخبراء والمفتشين الذين كانوا يعدّون بالمئات ، وذلك بالإضافة إلى وجود الحاكم العسكرى لأسوان إبّان حملة السودان ، ومحافظ المدينة ، وقاضى المحكمة ، وقادة الفرق ، والموزعين على المصالح . . أقوام من الإنجليز العسكريين أو المدنيين الذين كانوا يأخذون بأسباب المدنية على أتمّها ، وما انتهت إليه من السفور وعدم المبالاة بالشكليات التى تكاد تخنق الأسوانيين على حين تجيش بهؤلاء الحياة على أعنف ما تكون من الجيشان فى ألوان نشاطهم المختلفة : من ثقافية ورياضية واجتماعية .

وفى اعتقادنا أن هذا التناقض الصارخ فى أساليب الحياة - ووقوف « عقادنا الصغير » حائراً بين هذه الأساليب وتلك - كان سببا فى اختلاف مجاله النفسى عن غيره من الأدباء الذين لم ينشئوا فى مثل تلك البيئة الحافلة بالمتناقضات ،

ومن ناحية أخرى كان هذا التناقض باعثاً على تحريك فكره ووجدانه فى البحث عن خير أسلوب لحياة الأسوانيين وأخلاقهم ، ومن هنا انفتح أمامه مجال النقد الاجتماعى كما تشهد بذلك كتاباته الأولى فى صحيفة « الدستور » ، وكتابه « خلاصة اليومية » ، وغير ذلك من المقالات والأبحاث العديدة التى استهدفت النقد الاجتماعى .

وفى تصورنا أن خير أسلوب لديه يتمثل فى الوقوف بين بين ، أى يتمثل فى التجديد والمحافظة فى معظم الأمور ، وذلك يتفق مع ما تتمتع به هذه المدينة من أنها أعرق مدينة مصرية ، قديمة بموروثاتها التى لا تبلى ، وهى فى الوقت نفسه مدينة أوربية فى الشتاء ، إذ كانت تتراءى فيها أوربا - إبان نشأة فتانا - كل شتاء بملاهيها وأزيائها وعاداتها ومؤلفاتها وفنونها واختلاف أقوامها(١) .

على أن التقاء التجديد والمحافظة لدى العقاد الناشىء يؤكد لنا ما قاله علماء النفس(٢) ، من أن الشاعر يرأب الصدع الذى يحدث بينه وبين مجتمعه ، وذلك

---

(١) عباس العقاد : أنا ص ٣٧ .

(٢) دكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ٣١٥ .

بإحداث تغيير فى بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتحويله إلى وسائل ، بحيث يصبح الشاعر العبقرى عاملَ تغير هام فى المجتمع الذى يجتاز انقلابا اجتماعياً ، ويتلقى هذا المجتمع بصدر رحب الشعراء العباقرة ذوى الحساسية المرهفة فى الحياة . هؤلاء الشعراء الذين يصبحون فيما بعد أساتذة - على حد تعبير « كرتشمر » فى كتابه « سيكليوجية العباقرة » (١) - وذلك بحكم المجال الاجتماعى الجامد ذى الحواجز الجامدة لا يتيح الحياة للشعراء الأقزام الذين ليسوا من العبقرية فى شىء .

ولا بد أن ذلك التناقض بين أساليب الحياة فى أسوان قد لقن العقاد دروساً من هواء أسوان عن طريق الخبرة والممارسة قبل أن يقتبسها من صفحات الكتب ، فتسربت فى كيانه بغير وضوح واستقرت فى منطقة مبهمة من نفسه ، بحيث يبدو أن فيها عالما مبهما ينطوى على أسرار روحية ومطامع دنيوية ، تتلاشى إحداهما فى الأخرى وتتقمصها فلا يبين منه فى النهاية إلا الروح القوية العالية . ومن هنا كان يعتقد أن الحياة عمل فنى تحكمه الأصول التى تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصورة المصور ، كما تحكم هـــذه الخلائق فى بيئته المتناقضة فى ميولها ونزعاتها وأجناسها .

ورأيناه يتمتع بالطفولة الدائمة ، ولذلك كان ينظر إلى الدنيا بعينى طفل فيألف الغريب ويستغرب المألوف ، ويلمح فى كل شىء جـــديدا . . رأيناه فى هذا كله . ورأيناه أخيراً لا يرتكز على العقل والحواس فحسب فى الوصول إلى الحقيقة الكونية الكبرى ، لأن السبيل - فى تصوره - إلى معرفتها هو الوحى الكونى والوعى الحيوى الصادرين عن البصيرة والإلهام .

ومن ثم كانت مدرسته الأولى أسوان ، التى استطاعت أن تلقنه فوق ذلك كله منهجا يدين به ، ويتمثل ذلك المنهج فى الإنسانية فى الأدب ، والعالمية فى

---

(١) The Psychology of the Men of Genius, by E. Kretschmer, (tr. by R. B, Cattell) London. Kegan paul, 1933

السياسة والوطن الذى يتسع له آفاق الفكر وآفاق الشعور . ويقول العقاد فى هذا الصدد : « فإذا ذكرت أسوان بلدتى جاز لى أن أذكرها فأقول مدرستى ، لأننى أدين بالإنسانية فى الأدب ، وبالعالمية فى السياسية ، وبالوطن الذى تتسع له آفاق الفكر وآفاق الشعور ، ولعلى قد تنفست هذه الدروس من هواء الوطن قبل أن أقبسها صفحات كتاب » (١) .

ويتضح مما سبق أن العقاد لا يقف عند حدود المجتمع الأسوانى أو المصرى ، بل يتطلع فى تجاربه الشعرية والفكرية إلى المجتمع الانسانى الذى لا تحده جنسية أو لغة أو جيل ، وذلك واضح فى قوله : « لا أحب ضيق الأفق فى عصبية وطنية أو شرقية »(٢) كما هو واضح فى مقدمة أول كتاب له صدر فى عام ١٩١٢ وهو « خلاصة اليومية » ، إذ ذهب إلى أن كل ظواهر الكون ، علويها وسفليها ، ظاهرها وباطنها نتيجة تفاعل « القوى » المختلفة ، وكذلك الأمر فى الاجتماع البشرى ، ثم يقول بعد ذلك عن الجامعة الإنسانية : إن انفراد كل صقع بخصوصية تميزه من سواه وتقدم الناس إلى الاشتراك جميعاً فى تلك الحاجة إلى تلك الخصوصيات بنسبة اتساع مطالبهم تبعاً لتقدم العمران ، مما يدل على أن كل الناس مرتبطون بالأرض ، وأن حواجز الأوطان ستنطمس معالمها لتصير الأرض الوطن العام لنوع الإنسان(٣) . وواضح كذلك فى شعره حتى فى هجائه الاجتماعى للشباب المصرى والمصريين على سواء ، لأن الباعث إليه اختلاف مقومات الحياة لدى الشباب المصرى الذى هو فرد فيه ، وذلك لأنه ينظر بعين الشاب الواقف على مقومات الحياة لدى الشباب عالمياً من واقع قراءاته ومشاهداته ، وهم يتمتعون بالكسل والخمول الذهنى الذى نعاه فتانا عليهم فى شعره إذ قال : (٤)

ويلى على مصر قد أمست وليس لها ... سوى اعتزاز منوط بالأذلاء

---

(١) عباس العقاد : أنا ص ٥٦ .

(٢) عباس العقاد : أنا ، ص ٥٥ .

(٣) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٣ — ٤ .

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٥٤ .

شبان مصر وما أدرى أهم زمر من الأناسى أم هم رسم وشّاء
قد هونوا الأمر حتى لو تكلفهم صيد النجوم لراموا النجم فى الماء
وصوّروا المجد فى أخلاقهم صورا شوهاء أغنتهم عن كل علياء
ياليتها صور نمّت على شبهٍ من الحقيقة أو دلت بسيماء
لكنما المجد فى تزويق طليتها ماء السّراب لعين الظامىء النائى
خافوا وقالوا : لنا حزم وتجربة إن كان ذا الحزم، ماجبن الأخساء!؟
تحركوا ثم قالوا : لاجمود بنا أين التأوّه من صمت الأصحاء!؟

على أن أسوان تتمتع بصفاء فى الجو لا تخلو منه زاوية منها ، فهى كالزمن يهب الخالدين مادة الخلود ، ولعل صفاء هذه المدينة قد ساعد على نموّ صفاء شاعرنا الذهنى والفكرى . بحيث غدا واضحاً فى كل مايأخذ وما يدع من أموره ، وأمور الناس ، فهو لايقبل نصف صداقة مع انقطاع المودة ودوام المنفعة ، لأنه من الضير كل الضير أن يمثل الإنسان فى ضميره ، وأن يتجر بعاطفته ، لأن فى هذا الاتجار وذلك التمثيل من المعابة مايعاب على المتاجرة بالأجسام والشهوات(١) . كما أنه لايطيق التواضع الكاذب ، الذى يتمثل فى الرياء لدى المتكلم والغفلة فى جانب السامع ، وإذا بخسه الباخسون حقه فدعواه إذن أمام ضميره لايزعزعها إجماع الخافقين على حد تعبيره (٢) .

وبجانب ذلك نراه يبغض كل مايتعارض مع شخصيته لأنه نشأ مستقلا بكيانه وتقديرانه فى كل خليقة من خلائقه وفى كل عمل من أعماله وهذا يفسر لنا مدى ولعله بالحرية الإنسانية المتبدية فى شعره .

وفى اعتقادنا أن ذاك الصفاء فى الذهن والفكر ، وهذا الوضوح فى السلوك لدى الفتى الناشىء ، كانا باعثين على تعويله على الصدق الشعورى فى تجاربه الشعرية ، أو الصدق الفنى كما سنرى فيما بعد .

---

(١) و (٢) عباس العقاد . أنا ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

ومهما يكن من أمر فإن هذه المدينة قد استطاعت أن تحبب نفس ناشئنا فى الحياة ، وأن يفسح لها فى ابتهاج ، كى تحس وتحيا وتستجد إحساساً وحياة ، ولاتشبع من الإحساس والحياة ، لأن الإحساس لديه لايقف عند البديهة ، بل يتجاوزها إلى حيز التفكير ، ومن هنا كانت يقظته الحسية فى حبه للحياة تصاحبها يقظة فى الشعور الباطنى تنفذ به إلى كل منفذ ، وتترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان .

ونرجح أن حبه للحياة الناشىء عن حبه لأسوان قد ابتعث فى نفسه ملكة التأمل فى الحقائق ، مؤذناً فى الوقت نفسه بأن ناشئنا يُعمل عقله ويشحذ فكره فى الوصول إلى جواهر الأشياء مـُطرحا المظاهر الخادعة البراقة ، ومن ثم كان يشعر بالجلال والروعة إزاء أشياء لاتخطر على بال لذاته وأترابه أن يمروا بها ولو من بعيد .

ولا أدل على ذلك من جلوسه ليلاً عند قصر « مُلاّ » فى ذلك المكان المخيف الرهيب ، فيجلس هناك على صخرة عالية على مقربة من ذلك القصر العتيد يتعبّد بالجمال ، ويناجى أحلامه ، فتنطلق شاعريته من مكمنها ، وتقبل عليه عرائس الشعر وبنات الأمانى فى جلسته هذه ، من كل صوب مع همس النسيم ، ومنامسة الشجر ، ورقرقة النهر ، وشذى الرياحين ، ووسوسة النجم ، ويحدثّنه بكل لسان ويناجينه بكل بيان لايخطىء لغة من اللغات مما ينطق به الطير أو يومىء به النبات .

وقد كانت هذه الجلسة تغريه بالنظر إلى النيل وتشعره بالوحدة والانفصال عن عالم الناس فلا يحس بالزمان ولا وحشة المكان ، وكل همه أن ينظر إلى الجنادل المعترضة فى جوف النهر ، والتى تطلع رءوسها على متنه ، وإلى الجبال التى تمتد على طول الأفق كالديباجة السوداء حول تلك المناظر الساحرة (١) .

ولا أدل على ذلك أيضا من متابعته لطير « الكركى » ليلاً حتى يصل إلى الشلال أو مراقبته للحشرات (٢) .

---

(١) و (٢) عباس العقاد الفصول ص ٩٠ وما بعدها .

وفى اعتقادنا أن تفكيره فى جواهر الأشياء هو الذى حدا به أن يمقت الصنعة فى الشعر بما فيها من وشى وبهرج محاولا الوصول إلى لباب التجربة والنظرة إلى الأشياء نظرة كلية يرفدها الوعى الكونى والوعى الحيوى الصادرين عن البصيرة والإلهام .

ومن ناحية أخرى فإن أسوان قد أوحت إلى شاعرنا بنوع من القداسة ملأ عليه حسه ونفسه .

كما كانت عاملا هاماً من العوامل التى طبعته على العزلة ، وليس معنى العزلة أن يحارب الناس ، أو أنه لايبادلهم العاطفة والشعور ، لأنه يحب مسالمة الناس جهده ، ولايستبيح لنفسه أن يبدأهم بما يسوء ، ولكنه مع ذلك لايبيح لأحد أن يستخف بالإساءة إليه ، لاسيما الإساءة التى تكون على اعتزاز بقوة لاتدفع ، واعتزاز بطغيان تعنو له الجباه ، مثل هذا المسىء لايدعه العقاد فى طغيانه دون أن يندم عليه (١) .

ويبدو أنه قد ورث حب العزلة من أبويه ، حتى أصبح لايمل الوحدة وإن طالت بغير قراءة ولاتسلية . وكان لايألف الناس بسهولة شأنه فى ذلك شأن المنطوين ، غير أن الألفة التى تصبح بينه وبين أحد الأصدقاء لاتقطع ولاتتعرض لقطيعة باختياره ، وقد يتعدى الأمر ألفة الإخوان إلى ألفة غيرهم من الأحياء والأشياء (٢) .

وقد أدت عزلته إلى أنه لايعرف التوسط بين الرفض والقبول لقضية من القضايا أو بين الحب والكراهية ، ولكنه على الرغم من هذا قد يبلغ من ضعف إرادته أحيانا أن يحتال على نفسه كأنها شخص آخر يطلعه على بعض مراده ويخفى عنه بعضه ، وقد يفلت عنان نفسه من يده فى حالات كثيرة ، ولكنها حالات يراجعها أحياناً فلا يأسف لإفلاته - على حد تعبيره - بل يرى ضرر الإطلاق أخف من ضرر الشد والكظم وثنى العنان (٣) .

---

(١) و (٢) و (٣) راجع : مجلة «الرسالة» فى عدديها الصادرين فى ١٣ يناير سنة ١٩٤١ و ١٧ من نوفمبر سنة ١٩٤٧

وفى ضوء ما سبق نراه يحدد موقفه من الناس تحديد الخبير بهم المتمرس بالتجارب ، فلا يطالب أحداً بجميل ، لأن جميله لنفسه سابق لكل جميل ، ولا يطمع فى إنصاف الناس له إذا كان فى الإنصاف خسارة لهم أو معارضة لهواهم ، وذلك لأنهم منصفون إذا لم يكلفهم الإنصاف شيئاً . ولم يصدمهم فى هوى من أهوائهم . ومن هنا يرى أن الحياة لا قيمة لها ، ولا تستحق أن نحرص عليها إلا إذا كانت لنا شروط نمليها عليها فترضاها ، ولم تكن كلها شروطاً تمليها هى علينا فنرضاها ولا نملك الصرف والعدل فيها (١).

* * *

على أن الإنسان مدين لعصره وللثقافات السائدة فيه (٢) فيما يأخذ وما يدع من أعمال العقل والوجدان ، لا سيما إذا كان هذا الإنسان شاعراً ، فإن تأثير العصر حينئذ فى نفس الشاعر وروحه يكون أشد من تأثيره فى الإنسان العادى .

والعصر الذى درج فيه فتانا كانت طبيعته القلق والتردّد بين ماض عتيق ، ومستقبل مريب ، قد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الشعراء فيما يجب أن يكون ، وبين ما هو كائن ، فغشيتهم الغاشية ، وذلك لأن الشاعر من أوسع الناس خيالا ، ومن هنا كان المثل الأعلى أرفع فى ذهنه منه فى أذهان عامة الناس (٣).

ومعنى هذا أن العصر فتح مغاليق النفوس على ساحة من الألم تلفح المطلّ عليها بشواظها من جراء مسخ الطبائع ، وارتكاس الأخلاق ، والنفاق فى الأعمال والأقوال (٤) ، ومن هنا لا جرم أن كان فتانا العقاد أفطن الناس إلى النقص ، وأكثرهم سخطاً عليه ، كما هو واضح من هجائه الاجتماعى للمصريين ، الذى تعجّ به دواوينه .

---

(١) راجع : مجلة الرسالة فى عدديها الصادرين فى ١٣ من يناير سنة ١٩٤١ ، و١٧ من نوفمبر سنة ١٩٤٧ .

(٢) A Short History of English Literature By Emile Legouis P. 1102, London, 1945.

(٣) و (٤) عباس العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٨١ و ٢٨٣ .

وإذن فإنّ شاعرنا مدين للعصر وللثقافات التى كانت سائدة فيه والتى استخلص منها وجداناً مشتركا يرتكز على ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة .

ولا يغلو الباحث فى هذا الصدد ، ولا يجافى الصواب حينما يذهب إلى أن شاعرنا مدين فى بعض أصالته للعصر ، وحسبه أن يستدل على صدق نظريته بحديث العقاد نفسه وهو أبلغ دليل فى هذا الصدد ما دمنا قد اتفقنا على أن الشاعر يستمد مضمونه الشعورى من بيئته وعصره ، وتقاس جودة شعره بمقدار تعبيره عن روح ذلك العصر ! ؟ .

يقول العقاد : «نحن فى عصرنا الحاضر نعرف شيئاً عن علاقة الشعر بالأدب ، وعلاقة الأدب عامة بتلك المظاهر العجيبة فى الحياة الإنسانية من أقدم تواريخها ، ونعنى بها ظاهرة الفنون الجميلة وولع النفس بترجمة السريرة والكون فى قوالب الجمال المحسوسة ، ونعرف من ثمّ أن الشعر شىء مقترن بالحياة منذ وجدت فى الأناسى الناطقين ، وأن له أصلا سابقاً للإنسان لعلنا نرى دلائله ومعانيه فى أوضع المخلوقات وأهون الأحياء . ومن أجل هذا نحس للشعر أفقاً أوسع ، وأغواراً أعمق ، وغاية أقصى ، وقدراً أشرف ، ومصدراً أقدم وأنأى من تلك التى كانوا يحسونها له فى الجيل الغابر ، وننتفع بهذا الإحساس فى اختيار موضوعات الشعر ، كما ننتفع به فى تقديره ونقده ، وإدراك شأنه وشأن قائليه ، فلنا على السابقين مزيّة ندين بها للعصر ولا نلوم السابقين على خلو عصرهم منها ، ونقص موازينهم من جراء فقدها (١) .

ومعنى هذا أن العقاد كان شديد الإحســـاس بالعصر وبثقافاته ، وذلك بالإضافة إلى المواهب الطبيعية لمزاج متّزن وذكاء واضح منحه القدرة على إنشاد هذا التراث الشعرى الذى نحن بصدد بحثه .

على أننا نود أن يتقرر فى الأذهان أن العصر لا يخلق الموهبة إذا لم توجد فى صاحبها ، ولكنه يؤجّجها ويهيىء لها أسباب تمامها واستوائها ، وأن بعض

---

(١) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٤١

العصور أصلح لإظهار المواهب والعبقريات ، وأن نفهم كيف أن عبقرية من العبقريات تهتدى إلى وجهتها فى زمن ، ولا تهتدى إليها فى زمن آخر ، وكيف أن رجلا يكون صانعاً فى هذا العصر أو ذاك ، وهو لو ولد فى غيره لكان من الأدباء أو السواس وذلك على حد تعبير العقاد (١) .

* * *

وقد اتفق كثير(٢) من الدارسين على أن جزءا من الإلهام فى الشعر ، يأتى من الكتب ، حيث يُذكى خيال الشاعر أحيانا بعض الكلمات والصور فى القصص القديم ، أو القراءة فى العلوم الإنسانية ، ولهذا استدل Enile Legouis فى كتابه تاريخ الأدب الإنجليزى بقصيدة Colerldge « الملاح القديم » The Ancient Mariner على أنها لاتخرج عن خلاصة قراءة عشرين كتابا من أسفار الرحلات القديمة (٣) .

وفى اعتقادنا أن هذا الفهم لايجانب الحقيقة ، لأن قراءة الشاعر لثمرات القرائح إطلاع على ثمرات الحياة ، وكلما اتسع النطاق اتسع التعبير وتنوعت الثمرات ، لأن الإنسان لايعرف الحياة الإنسانية بالوقوف على حقيقة أبناء زمانه الذين يشبهونه ويتلقون معه الشعور من مصدر واحد فحسب ، ولكنه يعرف الحياة الإنسانية حق عرفانها إذا عرف الصلة التى بين العصور المختلفة والأقطار المتباعدة وعرف الواشجة التى تجمع بينها على تعدد المصادر وتفاوت المؤثرات : « وليس هذا بميسور لشعراء العصر الواحد ، وكيفما كان نصيب هؤلاء فهو ولا جدال دون النصيب الذى يظفر به قراء جميع العصور»(٤) .

ومعنى هذا أن العقاد كان يحيط فى كل شىء بشعوره وشعور الآخرين الذين اختبروه غير خبرته ، وشهدوا منه غير ما شاهده ، توطئة لتوسيع آفاق شعوره

---

(١) عباس العقاد : ابن الرومى حياته من شعره ص٦٥ .

(٢) من هؤلاء الدارسين إميل ليجدى فى كتابه: A. Short History of English Literature

(٣) A. Short History of English Literature By Emile Logouis P. 1102.

(٤) عباس العقاد : يسألونك ص ٧٧ وما بعدها .

وتعميقها ، وكذلك ليوسع حياته فى العالم ، لأن الكتاب عنده طريق إلى عالمه ، أو هو « نظارة يكبر بها نظره ليضاعف رؤيته ، فهو من صميم الحياة ، وليس بالصومعة التى تعزل ساكنها عن الحياة » وهو يوسع دائره العطف والشعور لديه ، ويكشف له عن الحياة والجمال .

وفى هذا الصدد يؤكد لنا أن قراءاته تضيف إليه مقدارا من مادة الحس والفكر والخيال ، ثم يبين عن غايته من القراءة فيذهب إلى أنها تعطيه أكثر من حياة واحدة فى مدى عمره الواحد ـ الذى لا يكفيه ، ولا يحرك كل ما فى ضميره من بواعث الحركة ـ لأنها تزيد هذه الحياة من ناحية العمق ، وإن كانت لا تطيلها بمقادير الحساب (١) .

ومن ثم لم يكن يشعر بأنه يقرأ سطوراً على ورق ، ولكنه يحيا فى تلك الأوراق بين أحياء ، ولهذا كانت شخصياته العظيمة التى ألف فيها كأنه يعيش معها كل يوم . كما أنه تمثل فى قراءة الأدباء الذين ترجم لهم : ملامح وجوههم وعاداتهم ، فى حركتهم وسكونهم ، وبجانب ذلك فقد استملى من ديوان ابن الرومى سيرة حياته أو صورة حياته ، وثبت لابن الرومى فى خيال العقاد شكل لا يتغير ، ولم يزل يلوح للعقاد على هيئة واحدة كلما طاف بالعقاد طيفه فى المنام (٢) .

ومهما يكن من أمر فإن التقاء العشرات من المرائى النفسية فى نطاق واحد ، والعشرات من الضمائر والأفكار ، كان يحس بها العقاد أضعافا مضاعفة ، لا تزال تتجاوب وتنمو مع التجاوب إلى غاية ما تتسع له نفوس الأحياء . وذلك لأن « الفكرة جدول منفصل ، أما الأفكار المتلاقية فهى المحيط الذى تتجمّع فيه الجداول جميعا ، والفرق بينها وبين الفكرة المنفصلة كالفرق بين الأفق الواسع والتيار الجارف ، وبين الشط الضيّق والموج المحصور » (٣) .

وكانت الكتب كلها فى نظر العقاد : مادة حياة ، وجداول تنبثق من ينبوع علوى واحد وتعود إليه .

---

(١) و (٢) عباس العقاد : أنا ، ص ١٠٩ ، ٢٦٦

(٣) عباس العقاد : أنا ص ١١٠ — ١١٤ ، وراجع الهلال فى مارس سنة ١٩٤٨ تحت عنوان « لماذا أهوى القراءة ؟ » .

ويتساءل الباحث عن سر الحياة الذى أغرم به العقاد إلى هذا الحد ، فيجده يرجع إلى أن الحياة - فى تصوره - أعم من الكون ، وأن ما يرى جامداً من هذه الأكوان ، أو مجردا من الحياة ما هو فى نظره إلا أداة لإظهار الحياة فى لون من الألوان، أوقوة من القوى.. «والحياة شىء دائم أبدى أزلى لابداية له ولانهاية»(١).

وعلى هذا الفهم كان العقاد يقرأ فى غرائز الحشرات وفلسفة الأديان والأدب ، وتاريخ النهضات والثورات ، وترجمة الأفراد والأمم ، لأنه يرى فى غرائز الحشرات بحثاً فى أوائل الحياة ، ويرى فى فلسفة الأديان بحثاً فى الحياة الخالدة الأبدية ، ويرى فى قصيدة الغزل، أوقصيدة الهجاء قبسين من حياة إنسان فى حالتى الحب والنقمة ، ونهضة الأمم أو ثورتها هما جيشان الحياة فى نفوس الملايين ، وسيرة الفرد العظيم معرض لحياة إنسان ممتاز بين سائر الناس ، وكلها أمواج تتلاقى فى بحر واحد ، وتخرج بنا من الجدول إلى المحيط الكبير(٢) .

ومن ثم كانت القراءة هى أعظم متعة فى حياته ، شأنه فى ذلك شأن « وليام هازلت » الذى كان يطرح الكتاب ليتأمل سر قوته العظيمة وجماله الفائق ، ثم يعود لتناوله - وهو يائس - ليواصل القراءة والإعجاب ، وانتهت حياتهما بمثل ما بدءا به فى عالم القراءة والكتابة(٣) .

* * *

وعلى هذا رأيناه يوغل فى القراءة إيغالا لم يحظ به كثير من شعراء العربية ، فقرأ عيون الأدب العربى وأمهات الدراسات النقدية لدى نقادنا الأقدمين ، ودواوين الشعراء البارعين فى العربية من أمثال ابن الرومى والمتنبى والمعرى والشريف الرضى وابن حديس الصقلى وغيرهم من كبار شعراء العربية - سواء كانوا قد نالوا حظا من الشهرة أم لم ينالوا - فى مشرقها ومغربها .

---

(١) عباس العقاد : أنا ، ص ١١٢ .

(٢) عباس العقاد : الهلال مارس سنة ١٩٤٨ تحت عنوان « لماذا أهوى القراءة !؟» .

(٣) Selected Essays of William Hazlitt, P. 120, London 1943.

واستفاد العقاد من قراءتهم فى أدائه التعبيرى منذشبابه الأدبى الباكر كما تشهد بذلك دواوينه الأولى ، وذلك لحصوله من قراءته على صور ذهنية للتراكيب المنتظمة ، وهذه الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، بحيث يصيِّرها الخيال كالقالب أو المنوال (١) .

ومن ثم خرجت لغته الشعرية «كلاسيكية جديدة» New Classical Language فهى تمثل اللغة الفصحى التى كان يكتب بها الشعر العربى القديم ، ولكنها فى الوقت نفسه تخلصت من القوالب و « الكليشيهات » التى كان يستخدمها القدامى .

ومما يدعم هذا الرأى ويقويه أن العقاد يذهب إلى أنه قد تأثر وصاحباه (المازنى وشكرى) بقراءاتهم ، فكان لكل شاعر حديث شاعر قديم أو أكثر من شاعر واحد يدمن قراءتهم ويفضلهم على غيرهم ، ولولا التوافق بين الشعراء المحدثين فى المشرب لاتسعت الشقة بينهم أيما اتساع من جراء اختلافهم فى تفاضل الأساليب العربية بين شعراء كالمتنبى والمعرى وابن الرومى والشريف الرضى وابن حديس وابن زيدون ، ولكنهم كانوا لا يختلفون إلا فى الأداء والعبارة ، لأنهم متفقون فى إدراك معنى الشعر ومعايير نقده ، ولأنهم كانوا يقرأون كل شاعر عربى ، وإن فضَّل بعضهم واحدا يتعصب له على نظرائه » .(٢)

ولا شك أن الشعر العربى القديم كان من الروافد التى رفدت شاعريةَ شاعرنا فى عملية الإبداع كأى شاعر عربى حديث كما يتضح من النص السابق للعقاد نفسه ، وفى تصورنا أن العقاد تأثر بأداء المتنبى فى شعره من حيث قوة القالب وصلابته ، فبرزت تلك القوة وهاته الصلابة فى شعر العقاد بروزاً واضحاً .

ويبين ذلك من قول العقاد حينما استشعر فى نفسه العظمة فى بواكير صباه : أنه كان كلفاً بأن يحبه الناس زمناً ، ولكن خير آماله اليوم أن يبغضوه ، لأنهم

---

(١) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ص ٥٠٢ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد : شعراء مصر ص ١٩١ ، ١٩٢ .

لا يعطفون إلا على كل منحدر فى الحس والمعنى ، ويعجزهم التطلع إلى القمم العالية ولكم نسج لنفسه من فضائل هؤلاء الناس على الزرع نسجاً من الشدة والعظمة ولكنه ينظر اليوم إلى أكبرهم كأصغرهم ومقياسه فى هذه النظرة ومعياره الطبيعة ، ولذا يحتقر الأرض التى ليس يعمرها من الناس أنداده وأمثاله(١) :

وكم كلفت بحب الناس لى زمنا ... فاليوم بغضهمُ من خير آمالى
فالناس تحنو على الوادى ويعجزهم ... جهد التطلع عن ذى القمة العالى
وكم نسجتُ لنفسى من فضائلهم ... نسجاً على الزرع من هون واجلال
فاليوم أكبرهم عندى كأصغرهم ... إن الطبيعة مقيـــاسى ومكيالى
إنى لأصغر أرضاً ليس يعمرها ... من الخلائق أندادى وأمثالى

وهذا النصّ قريب فى صياغته ـ من حيث الأداء الفنى والنزعة ـ من قول أبى الطيب المتنبى(٢) :

أبا عبد الإله مُعـــاذُ : إنى ... خفىّ عنك فى الهيجا مقامى
ذكرتُ جسيمَ ماطلبى وإنا ... نخاطر فيـــه بالمهج الجسام
أمثلى تأخذ النكباتُ منه ... ويجزع من ملاقاة الحمـــام
ولو برز الزمانُ إلى شخصاً ... لخضّب شعر مَفْرِقه حسامى
وما بلغت مشيئتَها الليالى ... ولا سارت وفى يدها زمامى
إذا امتلأت عيونُ الخيل منى ... فويلٌ فى التيقُّظ والمنـــام

ومن هذا الضرب كذلك قول العقاد أن الإنسان إذا لم يكن له نظير يشبهه فهو شقى ، أما الأصاغر فهم كثيرون : أشباه وأمثال(٣) :

إن الشقى الذى لا صنو يشبهه ... والأصاغر أشـــباه وأمثال
من شابه الناس سرّته مودتهم ... ومن علا عنهم ساءت به الحال
فاهنأ بمجدك إذ تشقى بعزلته ... وليحظ بالصفو أوغاد وجهال
إن السعادة تحت الأرض معدنها ... لا يطلب السعد من آوته آجبال

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٣ .
(٢) راجع : ديوان أبى الطيب المتنبى ص ٥١ طبعة بيروت — دار صادر سنة ١٩٥٨ .
(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١١١ .

تذكرنا هذه الأبيات بأبيات أبى الطيب المتنبي التى كتبها من السجن وهو معتقل بحمص إلى أبى دُلف على هديته التى أرسلها إلى المتنبي بعد أن بلغ المتنبي عنه أنه ثلبه عند الوالى (١) :

أهونْ بطول الثَّواء والتلفِ والسجن والقيد يا أبا دُلَف
غير اختيار قبلت برَّك لى والجوع يرضى الأسود بالجيَف
كُنْ أيها السجنُ كيف شئت فقد وطَّنتُ للموت نفس معترف
لو كان سُكناى فيك منقصة لم يكن الدُّرُّ ساكن الصدف

وما دام الشعر العربى القديم من روافد العقاد ، فإننا نعتقد أن استفادة العقاد منه لا تتمثل فى اللغة التى كان يؤدى بها مضمونه الشعرى الجديد فحسب ، بل هناك استفادات أخرى من الممكن أن نقف عليها من دواوين المرحلة الأولى من شعره ، وهى التى تنتهى بعام ١٩٢٨ .

والناظر فى دواوين هذه المرحلة يرى أن الشعر العربى كان مثاراً لأنواع ثلاثة من التجارب الشعرية لديه :

النوع الأول يتمثل فى اتخاذ منهج شاعر معين فى نظم شعره من حيث المضامين التى يعبر عنها ، وذلك كقصيدته التى نظمها على طريقة ابن الفارض ، والتى يسميها « الخمر الإلهية » ومطلعها :

عقود الدوالى أنت والخمر أشباه فلله ما أسنى حُلاك وأحـــلاه

فالعقاد قد حاكى فيها ابن الفارض فى قصيدته الميمية التى يقول فى أولها : (٢)

شربنا على ذكر الحبيب مُدامةً سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرْمُ
لها البدر كأسٌ وهْى شمس يديرها هلال وكم يبدو إذا مزجتْ نجمُ
ولولا شذاها ما اهتديتُ لحانها ولولا سناها ما تصوَّرها الوهمُ

فالخمر الإلهية عند كل من العقادَ وابن الفارض يرمز بها إلى المحبة التى يغرسها

---

(١) ديوان أبى الطيب المتنبي ص ٥٢ طبعة بيروت — دار صادر .

(٢) شرف الدين أبو حفص عمر (ابن الفارض) : ديوان ابن الفارض ص ٨٧ وما بعدها ط القاهرة ١٩٦٣م.

الله فى قلوب الناس ، وتنشأ عن شهود آثار الأسماء الجمالية للحضرة العليّة ، فتوجب السكر والغيبة عن جميع الأعيان الكونية ، وتصفو بهذه المحبة النفوس بحيث لاتعرف التقطيب ، وتنطلق على سجيتها حيث لاجاه ولا سُمعة ، ولاذل ولاخوف، ويسعى الإنسان بعد ذلك إلى عالم مجهول تلتهب فيه الأشواق .

على أن ابن الرومى كان له أثره الكبير - فيما نعتقد - من حيث تجارب العقاد وصياغتها فى بعض الأحيان . ولا أدل على ذلك من موقفه من الطبيعة والحياة حيث تسبى ناظريه الطبيعة وتروعه على حين هى مروعة به ، وأنه لولا ما بها من حياة لما تمتعت بزينتها التى ازّينت بها ، ولما تمنت أن ترى الصور الرفيعة من نفسها، ذلك لأنها قد حييت وعلمت الحياة النطق. ثم يخلع عليها شبابه ، ويخلع على نفسه شبابها ويمزج بينهما مزجاً لايتم إلا من إحساس وشعور واحد : (١)

حييت وعلّمت الحيا ة النطق فهى لها مُطيعه
فرأت حلاها فى ريا ض الزهر حالية مريعه
ورأت صباها فى وجوه الحسن والغرر البديعه
ورأت سناها فى مصا بيح السماوات الوسيعه
وتناضلت بيد الفتى وحبت بأطراف الرضيعه
وتردّدت فى صارعٍ بين السباع وفى صريعه
... ...
ورأت نجى ضميرها فى النفس مبصرة سميعه
نحن المرايا وهى لا ترضى بمرآة صديعه
هيهات تصقل صادئا وهى الغنية والخليعه

ويتضح من التصوير السابق للطبيعة أننا لانستطيع أن ندفع عن أذهاننا تصوير ابن الرومى لها فى قصيدته البائية التى يقول فيها :(٢)

يذكرنى الشباب جنان عدن على جنبات أنهار عذاب
تفيّء ظلها نفحات ريح تهز متون أغصان رطاب
إذا ماست ذوائبها تداعت بواكى الطير فيها بانتحاب

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧١

(٢) راجع : ديوان ابن الرومى اختيار كامل كيلانى ص ١٣٢ وما بعدها سنة ١٩٢٤، وراجع كذلك ابن الرومى للعقاد ص ٢٩٣ .

يذكرنى الشباب رياض حزن ترنّم بينها زرق الذباب
إذا شمس الأصائل عارضتها وقد كَرَبت توارى بالحجاب
وألفت جنح مغربها شعاعا مريضاً مثل ألحاظ الكعاب

إلى آخر هذه القصيدة ، وغيرها من القصائد التى تحدث فيها ابن الرومى عن الطبيعة .

كما أن موقف الشاعر من الربيع يوحى كذلك بأنه نظر فى شعر الربيع لدى ابن الرومى من حيث أساس الفكرة والالتفاتة لا المحاكاة الصرف التى تكاد تكون تقليدا . فهو يخاطب الربيع قائلا : (١)

وكأن وردك فى افترار ثغوره جذلان يهزأ بالمشوق خليعا

وفى موقف آخر يقول (٢) :

قد كنت آنس بالربيع إذا أتى أنس المتيّم بالحبيب الطارق
وتمازح الزهر البهيج خواطرى وتنافع العطر الأريج خلائق
وتكاد تنسينى صوادح أيكه عزف القيان على الجماد الناطق

والناظر فى تصوير العقاد للربيع لايدفع عن خياله تصوير ابن الرومى له ، لأن الربيع فى تصوره يتمثل فى حياة النفوس والقلوب ، ويعرفه على أنه حياة تتحرك فى الوحش والطير، كما يعرفه زخرفا تتحلّى به الأرض والسماء ، لأنه وليمة الحياة للأحياء : (٣)

تجد الوحوش به كفايتها والطير فيه عتيدة الطعم
فظباؤه تضحى بمنتط وحمامه يضحى بمختصم
إن الربيع لكالشباب وإن الـ صيف يكسعه لكالهرم

ثم يعبّر عن سر الحياة الكامنة فى الأرض إبّان الربيع وينصت إلى مايبوح به فى نجواها : (٤)

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٦ ، ١١٠
(٣) عباس العقاد : ابن الرومى ص ٢٩٢ .
(٤) ديوان ابن الرومى : اختيار كامل كيلانى ص ٢٧٢ .

لم يبق للأرض من سرٍ تكاتمه إلا وقد أظهرته بعد إخفاء
أبدت طرائف وشيٍ من زواهرها حمرا وصفرا وكلٌ نبت غبراء

وفى موقف آخر يقول عن الأرض إبان الربيع (١) :

تبرّجت بعـــد حياء وخفر تبرّج الأنثى تصدت للذكر !

على أن العقاد قد التقت نظرته للسحاب مع نظرة ابن الرومى ، وذلك حيث يقول (٢) :

وُيريك حيث نظرت موقع قبلة نضجت ، وحرّمها على اللمسات
وإذا الغمائم باكرت صفحاتها فالورد مطلول على الصفحات
متبرّج الألوان نمّ حياؤه للعين عن ذنبى صبا وحياة

ولا يبعد هذا التصوير عن تصوير ابن الرومى لحركة السحاب حيث يقول:(٣)

وتنفّست فيه الصبا فتبجّست منه الكلَى ، فأديمه معقوق
حتى إذ قُضيت لقيمان الملا عنه حُقوق بعدهن حقوق
طفقت رَوَاياهُ تجر مزادها فوق الرُبى ، ومزادها مشقوق
وتضاحك الروض الكئيب بصوبه حتى تفتق نوره المرتوق
وتغرد المكّاء فيـــه كأنه طرب تعلل بالغناء مشوق

ولا يقف التقاء العقاد مع ابن الرومى على ما سبق فحسب ، لأنه كان شاعره الذى يعجب به ويتردد عليه فى كل حين كما يتردد الصديق على الصديق ، ولذا فقد التقى معه كذلك فى نظرته للأزهار وغيرها ، كما التقى معه فى أساس نظرته إلى الحياة والأحياء معا ، وهذا ما جعلنا نقول ـ فيما سبق ـ باستفادة العقاد من ابن الرومى .

ومهما يكن من أمر ، فلا نستطيع أن نتابع استفادة العقاد من ابن الرومى

---

(١) المرجع السابق ص ٨٩ .
(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٦٣ .
(٣) ديوان ابن الرومى : اختيار كامل كيلانى ص ٣٠٦ .

نظراً لأنه ليس مجال العرض لها فى هذا المقام ، وحسبنا فى هذا الصدد الإشارة إليها فقط . وعلى أية حال ، فلا يستطيع الدارس لشعر كل منهما وهو يقرأ العقاد أن يدفع عن خياله شعر ابن الرومى ورؤيته للحياة ، وإدراكه للحقائق عن طريق العاطفة ، ووقوفه على حقائق الطبيعة والنفس البشرية .

على أننا نقرر فى هذا المقام أن العقاد لم يحاك ابن الرومى فى شعره محاكاة صرف أو « تقليداً » ، لأن محاكاة العقاد لابن الرومى ناشئة عن التأمل ، وتتدخل فيها روح الشاعر وشخصيته ورؤيته للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه .

ومن ثم ساغ لنا أن نقول عن استفادة العقاد انها من روافد شعره ، لأن الأصالة المطلقة مستحيلة ، ولا بد أن يستفيد الشاعر المتأخر من حيث الزمن والحضارة من السابق .

والنوع الثانى من الروافد ، هو معارضته لبعض الشعراء فى بعض قصائدهم ، كمعارضته لابن الرومى فى قصيدته النونية التى يمدح بها أبا الصقر وهى من بحر البسيط ويقول فى أولها (١) :

أجنيتك الورد أغصان وكثبان فيهن نوعان : تفاح ورمّان
وفوق ذلك أعناب مهدّلة سود لهن من الظلماء ألوان

وفى تعليل معارضتها يقول العقاد أنه حينما فرغ من تلاوتها وقضى حق إطرائها ونقدها خطر له أن يعارضها بقصيدة من بحرها وقافيتها ، فنظم قصيدته « الحب الأول » ، وأهداها إلى روح ابن الرومى وهى تبلغ ١٦٥ بيتاً يقول فى مطلعها :(٢)

يهنيك يازهر أطيار وأفنان الطير ينشد والأفنان عيدان
طوباك لستَ بإنسان فتشبهنى إنى ظمئت وأنت اليوم ريّان

أما النوع الثالث من روافد الشعر العربى فى شعر العقاد ، فيعتمد على تناول فكرة لبعض الشعراء وإقامة محاورة عليها أو معارضته لها ، وذلك كالمحاورة التى

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٧ ، وراجع كذلك ديوان ابن الرومى ص ٢٠ وما بعدها .

أنشأها بين المعرى وابنه « فى عالم الغيب » والتى اتخذ أساسا لها قول المعرى :

وإن أردتم بالبنين كرامة فالحزم أجمع تركهم فى الأظهر

أقام هو محاورته على أساس أن المعرى والد رءوف صد أبناءه عن الحياة رحمة بهم ، ولكن أبناءه لا يعرفون هذه الرحمة له ، وراح ابنه فى الغيب يتوسل إليه أن يُريه الحياة على حين يذوده المعرى عنها وينصح له بالبقاء فى حالة العدم:(١)

يا أبى طال فى الظلام قعودى فمتى أنت مخرجى للوجود ؟

طال شوقى إليك فاحلل قيودى

* * *

ولم تقتصر روافد شعر العقاد على الآداب العربية القديمة بأنماطها المختلفة من نقد وشعر ، بل نزع إلى الآداب الأوربية ، وكان يدمن قراءتها (شعراً ونثراً وفكراً ونقداً) فاهتدى بضيائها فى شعره ، وغدا يزدهى بآدميته حين يلقى بنفسه غمار هذه الآداب الأوربية وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها وتعارض مذاهبها ومُتّجهاتها ، يقول العقاد : « إن المرء ليزدهى بآدميته حين يلقى بنفسه فى غمار هذه الآداب الغربية، وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها وتعارض مذاهبها ومتجهاتها وتجاوب أصدائها وأصواتها، أبوابٌ للكتابة منوعة ، ومهايع(٢) متسعة ، وفنون مبتدعة ، ونحل ومذاهب ؛ ومدارس ومشارب ، والحياة بين هذه الأفكار المشرقة معروضة فى كل شية من شياتها ، محسوسة فى كل خطوة من خطواتها ، متكررة متضاعفة ، شاكّة موقنة ، جادة ساخرة ، ناقة راضية ، شهوانية متنطسة ، فياضة غير بكيّة ، موصولة ينابيعها مروية ، والنفس تحس من إحدى ذلك العالم الرحيب مالا تحسه من سواها ، فكأنها نفوس متفرقة لانفس واحدة جاثمة وكذلك عالمهم » (٣) .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٨٤.

(٢) مهايع : طرق جمع مهيع مثل مقعد .

(٣) عباس العقاد : الديوان ص ٧٢ .

وليس معنى هذا أنه يؤمن بهذه الآداب إيماناً أعمى ، فكان يحذر من الإيمان بشاعرية الغربيين على إطلاقها ، ويصف من يؤمن بهم هذا الإيمان بأنه لايدل على حرية فكرية أو جرأة أدبية ، ولكنه يدل على خلو وإقفار وخداج(١) فى العقل، مثلهم فى ذلك مثـــل السوائم والأوابد فى حريتها . وفى الوقت نفسه لم يعترف للغربيين بطاقة فكرية لاتلحق بها طاقة الشرقيين ارتكاناً إلى مايشاهد من مخترعات وعلوم فى مدنية أوربا الحديثة ، لأن الشرقيين لو وضعوا فى هذا المناخ العلمى لما قصروا فى دروب العلم والمدنية (٢) .

ويرى العقاد من ناحية أخرى أن التجديد فى الأدب لا يكون بالضرب عن تقليد العرب لنقلد الأفرنج ، وننظم كما ينظمون ، لأن الإفرنج يخطئون فى فهم الأدب كما يخطىء الشرقيون ، ويأبون على طائفة منهم أن تقلِّد الآخرين(٣) .

وعلى الرغم من تحذير العقاد للشعراء والأدباء بعدم الإيمان الأعمى بشاعرية الغربيين ، فاننا نراه يطالبهم بأن يجعلوا آداب الأمم التى سبقتنا مقياساً لجودة الأدب العربى ، ونعى على الشعراء والأدباء عزلتهم التامة عن الآداب العالمية ، وأنهم لم يقرأوا كتبها ولم يُلِمُّوا بسير أدبائها وأخلاقهم ومحاضراتهم ومساجلاتهم ، ولم يحيطوا بأقوال النقاد فيهم وأقوال بعضهم فى بعض ، ولم يعلموا الميزان الذى يزنون به إجادتهم وعدمها فى آدابهم (٤).

ومن ثم نرى العقاد يعترف بأنه استفاد روح الشعر وماهيته من الآداب الأوربية حين يقول : « إنه كان وليد مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين (٥) .

---

(١) خداج فى العقل أى ناقص الخلق والتكوين .

(٢) عباس العقاد : الفصول ص ١٣٧ ، ١٤٥

(٣) عباس العقاد : ساعات بين الكتب ص ١٢١

(٤) عباس العقاد : الفصول ص ١٢١

(٥) عباس العقاد . شعراء مصر ١٩٢ .

على أنه يحدد مظان الفائدة حينما يقرر أنه استفاد من النقد الانجليزى فوق فائدته من الشعر وفنون الكتابة الأخرى . ثم يحدد أكثر حينما يذهب إلى أن « وليم هازلت William Hazlitt هو إمام هذاه لمدرسة التى ينتسب إليها العقاد وهو الذى هداه إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد (١) .

ونود أن نقرر فى الأذهان أن الاستفادة من الأدب والنقد الإنجليزيين ليس معناها التقليد ، لأن الأصالة المطلقة - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - مستحيلة ، ولأنه من ناحية أخرى كان له رأيه فى كل أديب من أدباء الإنجليز كما يقدره هو ، لا كما يقدره أبناء بلده كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

ويتضح من هذا أن العقاد لم يدخل إلى عالم الآداب الأوربية وهو مُلغى الإرادة ، مشلول التمييز ، لا يتمتع بملكة الحكم على الخطأ والصواب ، بل دخل إليه وهو مُزوَّدٌ باستقلال الرأى ، وبعد قراءته لآداب لغته العربية (٢) .

* * *

وطبيعى أن تكون لقراءات العقاد النقدية ، ووقوفه على حقيقة الآداب الأوربية - مهما حذّر من الإيمان بها إيماناً أعمى - ثمرة ، لاسيما أنه قد أتى عليه حين من الدهر - إبّان شبابه الادبى - استوعب فيه فن المقالة فى الآداب الاوربية أو كاد ، إذ أنه كان من المدمنين على قراءة (توماس كارليل ، وماكولى ، ووليم هازلت ، وكوليردج ، ولى هنت ، وماتيو أرنولد) ، وغيرهم من أئمة فن المقالة فى القرن التاسع عشر ..

أجل ، لقد كان لتوسعه بالضرورة فى القراءة فى فن المقالة — بالإضافة إلى ما عرفناه عنه من التوسع فى القراءة للدراسات النقـــدية فى الآداب الأوربية عن طريق اللغـــة الإنجليزية — ثمرة تمثّلت أولا : فى المنهج

---

(١) و (٢) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٩٢ وما بعدها .

الذى اتخـــذه العقاد فى الكتابة عن الأدباء والشعراء الغربيين والشرقيين على سواء ، إذ كتب فى يومياته فى صحيفة الدستور فى عام ١٩٠٧ — ١٩٠٩ ، دراسات عن بعض الشعراء استخرج لهم فيها من واقع شعرهم صورة حية معبرة عن ذوات هؤلاء الشعراء ونفسياتهم مع تقويم شاعريتهم كما يتفق والمنهج الحديث فى النقد ، لا كما كان لدى نقادنا العرب وقتذاك .

على أن عمق دراسته الأدب العربى خوّله أن يبتعث لنا شعراء أفذاذا من بين صفحات الكتب القديمة أوليس لهم من ذنب إلا أن حظهم من الشهرة كان ضئيلا ، فطواهم الإهمال بين صفحات النسيان ، ومن أمثال هؤلاء الشعراء ابن حمديس الصقلى (١) وابن الرومى (٢) ، حيث يعرفنا بهما العقاد وبقدرهما ودرجتهما فى الشاعرية ، ويضع يدنا على هذين الشاعرين وغيرهما من الشعراء الذين ينبغى أن يوضعوا فى الصفوف الأولى بين شعراء العربية .

وتمثلت ثانيا فى المبادىء النقدية التى استخدمها فيما كتبه عن مسائل النقد والتعليق ، وحسبنا أن نقول فى هذا الصدد : إن العقاد فى هـذه الفترة (١٩٠٧ — ١٩٠٩) كان ثائراً عل مكانة الشعر والشعراء ، وثائراً على الجو الخانق لفرديّـة الشاعر وحريته ونسيانه ذاته ومشاعره ووجداناته ، وفى الوقت نفسه قد ضاق ذرعا بالحياة الأدبية والفكرية فى مصر ، فاتجه صوب التراث العالمى من فكر وحضارة وأدب ، فأكّـد هذا الاتجاه ثورته ، ومن ثم رأيناه يعيب على الشعراء العرب القدامى شعر المدح والهجاء (٣) . كما يعيب على مكانة الشاعر والشعر وهو يكتب عن صريع الغوانى ، مسلم بن الوليد الأنصارى إذ لم يكن الشاعر فى ذلك العصر « من الرفعة ومنعة الجانب كما يتوهم بعض المعاصرين ، ولكنه كان

---

(١) راجع : « خلاصة اليومية » للعقاد ص ٩٣ وما بعدها .

(٢) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة فى ٤ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ .

(٣) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة فى يوم ١٩ يناير سنة ١٩٠٨ .

يمنح ، ويُدنى من مجالس الملوك والولاة اتّقاء لسانه وشراء لمدحه»(١) . واستدل على ذلك العقاد بقول أبى سعيد المخزومى(٢) :

الكلب والشاعر فى حالة ياليت أنّى لم أكن شاعرا
هل هو إلا باسط كفّه يستطعم الوارد والصادرا

ثم يتحدث عن رسالة الشعر فى عصره ، فيذهب إلى أن شاعر العصر معدود من القوى العاملة على ترقية الإحساس وترقيق العواطف ، ومن هنا فهو فى مقام سام ، لا لأن فى شخصه سرا يجذب إليه القلوب ، ولم يكن فى سابقيه هذا السر ، بل «لأن الشعر نفسه قد مر من مناخل العصور ، فوصل إلينا على فطرته الأولى أى تكييف عواطف النفس ، وتصوير الفضائل بهيئة تحبب إليها النفوس وتمثيل الرذائل فى صورة يشترك الحس والعقل فى تقبيحها»(٣) .

على أن رسالة الشعر لدى هذا الفتى الناشىء كانت تتمثل فيما كتبه عن أبى العلاء المعرى ، إذ ميّزه على غيره من الشعراء ، لأنه عرف للشعر مقامه ، فلم يستعمله فى غير التعبير عن خطرات النفس ، والإماطة من مساوىء العالم(٤) . إذ كان يصدر أحكامه على الكون من أعلاه إلى أسفله . ومن عنصره إلى ما بدا منه ، ويقبّح أعمال الناس الذين يتكالبون على الدنيا تكالب الكلاب على الجيفة(٥) .

وفى هذه الفترة من شبابه الأدبى كان يرى الشعر - كما يراه النقاد الأوربيون - إلباس العدم ثوب الوجود ، وإعطاء الفكر من الهيولى ما يتمثل به الملمس والبصر ، وكان يرى كذلك أن الشاعر خالق ، لأن الله أعطاه من الإنشاء مايستطيع به أن يخلق المعانى من العدم ، ويتصور ما لا وجود له فى الخارج . ثم يرى أن الشاعر أشبه أبناء آدم به جل جلاله(٦) :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمان(٧)

---

(١) و (٢) و (٣) راجع : صحيفة الدستور بتاريخ ١١ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ .
(٤) و (٥) و (٦) راجع : صحيفة الدستور الأعداد الصادرة فى ٢٦ من نوفمبر سنة ١٩٠٧ ، ٢ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ ، ١٢ ، ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .
(٧) عباس العقاد . ديوان العقاد ، الجزء الأول ص ٤٣ .

على أن هذا الفتى قد فطن من واقع قراءاته النقدية إلى تأثير البيئة على الشعراء ، فيما يصدرون عنه من مضمون ، وفيما يعبرون به عن هذا المضمون من حيث التشبيهات وسائر الصور البيانية ، وذلك حيث يقول : « فلا غرابة إذا كان للوسط تأثير على شعر الشعراء ، فكان أكثرهم استعارة وأرقهم تشبيها أكثرهم سياحة . وأرقاهم وسطا والعكس بالعكس »(١) .

وفيما يختص بالتصوير الشعرى كان يرى أن الشاعر لابد أن يلزم الحد المعقول فى التخيُّل ، لأن الخيال إن زاد عن حده ، دل على نقص فى قوة الحكم عند صاحبه ، إذ أن عقول الشعراء كالشمس ترسل أشعتها على الموجودات فتبعث منها ظلالا تختلف فى الطول والقصر باختلافها فى مواقعها(٢) .

والتصوير الشعرى — فى تصوره كذلك — يُمرِّن الفكر على القياس وقوة الدليل فضلا عما فيه من لذة وفكاهة(٣) . وعلى الشاعر أن يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التى تبعث تَـوًّا فى نفس القارىء ما يقوم بخاطره من الصور الذهنية(٤) . ووظيفة تلك الاستعارات والتشبيهات تتمثل فى أن يستدنى الشاعر بها النفوس إلى تصديق ما يقول ، والاشتراك معه فى الثناء وإن لم تشترك فى الجزاء(٥) .

ثم يتحدث عن دور الكلمة فى الصورة الشعرية فيقول : إنها نوع من اختزال المعانى تشير إلى ما لا يمكن وروده منها على اللسان ، أو هى رموز يقترن كل منها بخاطر وملابسات تتيقَّظ فى الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ولا يشترك فيها معه لفظ آخر وإن ترادفا فى ظاهر المعنى ، فالمترادفات لا تتشابه فى المدلول تماما ، ومن هنا لا بد أن يكون للشاعر استعداد فطرى لتلقّى العوارض والمؤثرات التى تقع تحت شواعره حتى يُلم بأسرار النفس وكيفية تطرُّق الإحساسات المختلفة إليها .

---

(١) و (٢) و (٣) راجع . صحيفة « الدستور » الصادرة فى ٣١ من ديسمبر من سنة ١٩٠٧ والصادرة فى ١٠ من يناير سنة ١٩٠٨ ، وفى ١١ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ .

(٤) عباس العقاد : « خلاصة اليومية » ص ٩ .

(٥) راجع . صحيفة « الدستور » الصادرة فى يوم ٤ ديسمبر سنة ١٩٠٧ .

ويحمل بالشاعر أن يؤدى المعانى العالية بألفاظ تناسبها ، بمعنى أن يخلع على على المعانى الخالدة ثوباً لا تخلق جدّته على المدى(١) .

ولم تقتصر استفادة الفتى على ما سبق من مبادىء ، بل إنه فهم القصيدة الشعرية على أنها سلسلة متصلة الحلقات كالبنية الحية ، بحيث يعسر أن تنتزع منها جزءا دون أن تختل بقية أجزائها (٢) .

وتأسيسا على هذا الفهم رأيناه يصف قصيدة حافظ إبراهيم التى وجهها إلى السلطان حسين ، بأنها مثل « مرقعة الدراويش » لأن حافظ أخذ قطعة من الحرير ، وقطعة من المخمّل ، وقطعة من الكتّان ، وكل منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه ولكنها إذا جمعت على كساء واحد تفقد روعتها وجودتها معا (٣).

وقد فطن شاعرنا إلى مواضع النقص فى الشعر العربى ، وهو ينقد الشعر الفارسى فى عام ١٩٠٨ فيرى أن ما يستلفت النظر ، هو إقفار الشعر العربى من القصص الروائى حتى يكاد يكون هذا الجنس الشعرى مزيّة اختصت بها كل لغة غير العربية . ثم يعزو ذلك « لوعورة الشعر العربى . لما يلتزمه الشاعر من مراعاة الوزن والقافية ، والإتيان بالبيت منفرداً فى انسجام ، منسجما فى انفراد ، حتى لا يزيد المعنى عن البيت » (٤) .

على أن ملكة العقاد النقدية ، قد ظهرت — إبّان شبابه الأدبى — فى مقارناته بين الشعراء العرب والأوربيين ، وذلك كما فى مقارنته بين أبى العلاء فى قوله :

غلت الشرور ولو عقلنا صيّرت دية القتيل كرامة للقاتل

---

(١) و (٢) راجع صحيفة « الدستور » الصادرة فى يوم ٤ ديسمبر سنة ١٩٠٧ وفى ٢٣ من نوفمبر سنة ١٩٠٨ ، وفى يوم ١٣ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .

(٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٤١٦ ، ٤١٧ .

(٤) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة فى يوم ٢ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .

يقول العقاد فى هذا الصدد « وهو مثل قول شكسبير بلسان يوليوس قيصر: إنك إن قتلت الجبان فقد أرحته من توقُّع الموت طول حياته فكأنك أمتَّه مرة واحدة ، وهو لو عاش لمات فى حياته أكثر من مرة » .(١) ومثل مقارنته بين ابن حديس الصقلى وبين شيللى ، وذلك يدل على أنه قد قرأ بعناية شيللى فى ذلك الوقت المبكر (٢) . كما قارن أيضاً بين المعرِّى والخيام وانتهى من هذه المقارنة إلى أن الخيام لم يكن إلا تلميذاً من تلاميذ المعرى « ولعل كثيراً مما نظنه من مبتكرات الخيام مأخوذ من كتب المعرى التى لم تصلنا إلى الآن ، وإذا صح ماقيل عن خاتمته فهو نسخة ثانية من ذلك الفيلسوف » .(٣)

وفيما يختص بالدراسة الأدبية نرى العقاد قد استخدم المنهج النفسى فى الدراسة ، ودعا إلى الأخذ به ، وذلك حينما يقول : « انظر إلى ماقيل لا إلى من قال » قاعدة لايصح إطلاقها فى كل حال ، فالكلمة تختلف معانيها باختلاف قائليها ، وكلمة مثل قول المعرى مثلا .

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب فى ازدياد

يؤخذ منها مالا يؤخذ مما تسمعه فى كل حين بين عامة الناس من التذمُّر من الحياة ، وتمنِّى الخلاص منها ، فاننا نثق بأن المعرى مارس الأمور الجوهرية فى الحياة ، ودرس الشئون التى تكون بها عذبة أو مُرَّة ، ونكداً أو رغداً ، ولم يسبر منها أولئك العامة إلا مايقع لهم من الأمور التى لاتكفى للحكم على ماهية الحياة » .(٤)

وقد طبق هذا المنهج على المعرى حينما ذهب إلى أنه قد تفوَّق على غيره من

---

(١) راجع صحيفة « الدستور » الصادرة فى ٢ من ديسمبر ١٩٠٨ .

(٢) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص٩٧ .

(٣) راجع صحيفة « الدستور » الصادر فى يومى١٣ و١٦ من ديسمبر سنة ١٩٠٨

(٤) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٨٧ .

الشعراء فى تشخيص أدواء الاجتماع بسبب سوء بدائه وذهاب بصره، وخلو يده فانكشف له العالم عن نقص معيب وفضائح مزرية صغرته فى عين بصيرته فلم يعد يعبأ به وبنعيمه (١) . كما طبقه على غيره من الشعراء الذين درسهم فى مطلع شبابه كابن حمديس الصقلى ، وصريع الغوانى ، وابن الرومى وغيرهم .

***

ويرى الدارس أن هذه المبادىء النقدية ليست وليدة قراءاته للشعر الأوروبى قدر ماهى وليدة الدراسات النقدية ، مع استعداده هو لتذوقها والانفعال بها حتى غدا يطبقها على الشعر العربى لدى معاصريه وغيرهم من شعراء العرب القدامى .

ومن هنا يسوغ لنا أن نعتبر هذه المبادىء وتلك المناهج فى المقالة والدراسة الأدبية والنقدية ، ثمرة قراءات واسعة وعميقة فى ميدان النقد الأدبى الأوربى والعربى على سواء ، وأن تعتبر كذلك أن هذه القراءات قد وسعت من نطاق الحياة فى روعه ، ونمت خياله بحيث غدا يستوعب مايراه ويقيس ماغاب على ماحضر ومايمكن على ما أمكن ، وما يتمخض عنه المستقبل على مادرج فى ألفاف الزمان ، ومن ثم عرف مدى اتساع الشعر للتعبير عن اتساع الحياة ، ومن آفاق الوجود وغرائب الإحساس التى تختلف إلى غير نهاية فى كل طور من أطوار النفوس .

وفى اعتقادنا أنه لاعجب فى ذلك ولاغرابة ، لأن القصيدة الجيدة هى الصورة الحقيقية للحياة مشروحة على حقيقتها الأبدية ، وهى خلق حوادث بالنسبة إلى تلك الصور العديمة التغير للطبيعة البشرية ، كما تحيا فى ذهن الخالق الأعظم ، والتى هى صورة لسائر العقول الأخرى (٢) .

---

(١) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة فى يوم ٢٦ نوفبر سنة ١٩٠٧

(٢) Shelley; Peacsck's Four Ages of Poetry Shelly's Defence of Poetry. Browning's Essays on Shelley Edited by H.F. Barett smith P. 23 etc.

وعلى أية حال فإن قراءاته النقدية قد وجهته إلى غاية الشعر ، ففهم أنه رسالة عقل إلى عقول ، ووحى وخاطر إلى خواطر ، ونداء قلب إلى قلوب ، وأنه فى لبابه قيمة إنسانية وليس بقيمة لفظية وذلك على حد تعبيره(١).

* * *

على أن هناك بعض الاتجاهات الشعرية فى الأدب الإنجليزى قد وجهت شاعرنا إلى ضرب من الاتجاهات يشتمل فى شعر الكروان بصفة خاصة والطيور بصفة عامة ، حتى غدا فى نهاية الأمر يؤلف اتجاهاً خصص العقاد له أحد دواوينه فى الأربعينيات وهو ديوان « هدية الكروان » الذى سنتحدث عنه فيما بعد .

وهذه الاتجاهات الشعرية تتمثل فى محادثة الطيور وتصويرها فى حالاتها المختلفة من سرور وغضب ، وهدوء وصخب ، وصحة ومرض إلى غير ذلك من الحالات التى تختلف باختلاف حالاتها النفسية من استواء أو شذوذ . .

وقد نشأ هذا الضرب من الشعر لدى العقاد مبكراً حينما كان يتطلع فى لهفة وحنين واعتزاز وازدهاء إلى الشعر الأوربى يغترف من معينه الثر ، ليروى به ظمأه من سائر الأحاسيس التى سطرها أولئكم الشعراء البارعون من شعراء الإنجليز .

والناظر فى ديوان العقاد الأول يلتقى مع القصائد التالية : « العقاب الهرم » ص ٣٠ ، « الكروان » ص ٥٤ ، « عيش العصفور » ص ٩٧ ، « أبو العيد — طائر يأكل دودة القطن » ص ١٠٧ .

والدارس لهذا اللون من الشعر عند العقاد يرى أنه مستفيد من الشعراء الذين سبقوه فى هذا الضرب ، وللاستدلال على ذلك يمكننا أن نقف عند قصيدته « الكروان » الذى اتخذه طائراً قومياً لنرى بعد ذلك المعين الذى استفاد منه فى الشعر الإنجليزى .

---

(١) عباس العقاد أنا : ص ١٩٨ .

وحسبنا فى هذا الصدد أن ننظر إلى أساس الفكرة عند كل من العقاد ومصدره الذى وقف عنده ، وذلك لأنه كان يتصرّف فى الفكرة الشعرية تصرّفاً يجعلها له ، ويباعد بينها وبين المصدر الذى استقاها منه العقاد ، إذ لم يكن من البلاهة والغباء حتى ينقل الفكرة الشعرية بقضّها وقضيضها كما يقولون . ومن هنا سنقف عند نقطة الالتقاء فى كل موقف فحسب ، وإلا ، لا حتاج الأمر إلى دراسات مُطوّلة ليس هنا مكان الحديث عنها .

يصف العقاد غناء الكروان بالشعر ، ويشبهه فى غنائه للكواكب بالأديب الذى يضىء للناس حياتهم ، وهو مجهول ملقى فى زاوية النسيان ، ويقول : إن صيحات الكروان تفتق حجب الظلام الكثيف وأن صيحاته هى لغات الوجدان التى تشبه الوحى الذى ينطق بكل لسان(١) .

قل يا شبيه النابغين إذا دعوا ... والجهل يضرب حولهم بجران
كم صيحة لك فى الظلام كأنها ... دقّات طبل للدجُنّة حان
هُنّ اللغات ولا لغات سوى التى ... رفعتْ بهن عقيرة الوجدان
إن لم تُقيّدها الحروف فإنها ... كالوحى ناطقة بكل لسان
أغنى الكلام عن المقاطع واللُّغى ... بثُّ الحزين وفرحة الجذلان
إنى لأسمع منك إذ ناديتنى ... معنًى يقصّر عنه كل بيان
لا عيب أنك فى لسانك أعجم ... إذ كنت ناطق مهجة وجنان

يذكّرنا هذا التصوير لشاعرية الكروان فى الأبيات السابقة بقصيدة شيللى To the Sky-Lark حين يصف غناءها بالشعر إذ يقول(٢) :

أنت مثل شاعر مختبىء ،
فى نور الفكر ،
يتغنى بأناشيد لم ينشدها أحد ،

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ٤٥ .

(٢) The Poems of Shelley, P. 602 London, 1960 .

حتى ينتبه العالم ،

ويشارك فى مخاوف وآمال لم يأبه لها .

فالمتأمل فى أساس الفكرة لدى كل من شيللى والعقاد يرى قرابة فكرة العقاد من فكرة شيللى فى تصويره للقبّرة ، كما سنبين فيما بعد حين نتحدث عن هذا الاتجاه فى دواوين الأربعينيات .

ولم تقتصر استفادة العقاد من الشعر الإنجليزى على الاتجاه السابق ، بل استفاد كذلك من بعض الشعراء فى شعرهم الذى قرأه وتمثّله وغدا جزءاً من نفسه وروحه على حد تعبيره(١) .

فنى موقفه من الدنيا نراه يصوّرها بأن بواعثها ماتت فى نفسه ، بعد ما كان يراها كالعروس التى تتزين بعرائس الحور(٢) :

لقد ماتت الدنيا وقد ماً رأيتها ... عروسا حَفَّا فيها عرائس حور

نعم ماتت الدنيا بنفسى ومَنْ يعشْ ... وقد ماتت الدنيا ، فأين يصير ؟

وأحنو على الدنيا ويارُبَّما حَنَتْ ... على الميّت الثّاوى بهنّ قبور

وفى موقف آخر نراه يقول(٣) :

مات الفؤاد فهـا أنـا ... حىٌّ أعيش بـلا فؤاد

مسح الزمان صحيفتى ... وأزال آثار المـداد

يذكّرنا هـذا التصوير للدنيا بتصوير « وردزورث » فى قصيدته London 1802 حيث يحاول البحث عن العزاء ، لأنه محزون من محاولة الحياة فى المدينة التى تزدان للظهور فى أثواب الحضارة الزائفة التى هى نتاج خسيس ، ولذا فإنه يقول(٤) :

---

(١) عباس العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٨ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٠ .

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٩ .

(٤) The Golden Treasury, by Francis Palgrave, P. 278

بساطة العيش وسمو الفكر قد تلاشيا .
الجمال البسيط الواضح لمبدئنا الطيب الأصيل قد ولّى .
وَوَلّى معه سلامنا ، وبراءتنا التى تخاف الإثم .
ودِيننا الطاهر الذى يتنفس قوانين بيوتنا .

وتأْرِيقُ الموت للعقاد وتفزيعه له فى شبابه حتى ظن أنه ميّتٌ لا محالة ، فأوصى فى قصيدته « كأس الموت » ألا يحملوه إلى القبر صامتين ، بل يغنّوا له ويعيدوا القصيد على سمعه ليطرب(١) :

إذا شيّعونى يوم تُقْضَى منيّتى ... وقالوا أراح الله ذاك المُعذّبا
فلا تحملونى صامتين إلى الثّرى ... فإنى أخاف اللّحْد أن يتهيّبا
وغنوا فإن الموت كأسٌ شهية ... ومازال يحلو أن يُغَنّى ويُشربا
وما النّعش إلا المهد مهد بنى الرّدى ... فلا تحزنوا فيه الوليد المُغَيّبا
ولا تذكرونى بالبكاء وإنما ... أعيدوا على سمعى القصيد فأطربا

نكاد نعتقد أنه استفاد فى هذه الأبيات من « كيتس » KEATS فى قصيدته فزع الموت The Terror of Death التى يقول فى أولها(٢) :

عند ما تعترينى المخاوف مؤذنة بانتهاء وجودى .
قبل أن يجنى يراعى نتاج عقلى الخصيب ،
ويُودعه حروفاً ، فى أكوام عالية من الكتب .

على أنه ينظر إلى السعادة على أنه ليس من رجالها ، وأنها لا تطمع فى أن يسعى خلف خيالها لطول تسآله حتى ملّ ولم تُواتِه ، ومن هنا جهلها حين سحرته بجمالها ، وغدت لا تمر ببابه ولا يمر ببابها ، وذلك لأن أشقى الخلق أسيرها الذى يتعلّق بحبالها(٣) :

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٥ .
(٢) The Golden Treasury, P. 229.
(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٠ ، ٣١ .

مَهْ ياسعادة عنى فما أنا من رجالكْ
لا تطمعى اليوم منّى بالسعى خلف خيالكْ
فقد سألتك حتى مللت طول سؤالكْ
وقد جهلتك لما سحرتنى بجمالكْ
إن الحبيب بغيضٌ إذا استعزّ بخَالكْ
فلا تمرّى ببالى ولا أمرّ ببالكْ
أشقى الأنام أسيرٌ معلّقٌ بحبالكْ

نقول إن هذه النظرة إلى السعادة تكاد تلتقى مع نظرة « كيتس » فى قصيدته « السعادة فى فقدان الحس Happy Insensibility » والتى يذهب فيها إلى أنه(١) :

هل هناك أبداً من لم يُعان ألماً لما مضى من فرح ؟
ليكن شابا أو فتاة ناعمة .
أجل هناك من كابد وعانى . .
أن ندرك التغيّر ونحسّ به حين لا يوجد له دواء .
ولا خدر يغطى على الحسّ منه .
هذا ما لم يقُله شعر أبداً .

وأمومة الأرض فى شعر العقاد لها صور كثيرة ، فهو يضفى عليها الحياة أولا حينما يقول(٢) :

لا تغبطينا أيّها الأحجا ر فالتّقيا سريعه
فغدا تشرّفك الحيا ة ونحن أحجار وضيعه

وحينما يقول عن شكسبير(٣) :

والأرض أمّك والإنسان بعد أخ وقد يمدّ شقيق كفّ منتقم
لقد لحقت وكم فى ذاك من عجب بزمرة الصخر ، فانزل ثم فى حرم

---

(١) The Golden Treasury, P. 222.
(٢) و (٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧١ ، ٢٣٦ .

وحينما ينشد عن أمومتها قصيدة كاملة تحت عنوان « أمنا الأرض » فيقول في أولها(١) :

أسائلُ أمّنا الأرضا سؤال الطفـــل للأمّ
فتخبرنى بما أفضى إلى إدراكه علمى

* * *

جزاها الله من أمّ إذا ما أنجبت تشـــدُ
تغـــذّى الجسم بالجسم وتأكل لحم ما تـــلد

وهـذه الأمومة للأرض تكاد تلحق شاعرنا بأسرة الشاعر الإنجليزى « وردزورث » الشعرية وذلك لأن « وردزورث » نصّب الأرض أمّاً لأبناء الفناء فى قصيدته « أغنية للخلود » :

"Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood".

التى يقول فيها(٢) :

تملأ الأرض حجرها بمسرات من عندها .
ومشاعر الحنين فى طبيعتها ،
وحتى مع شىء من روح الأم ،
ومع غاية ليست نبيلة ،
تبذل المرضعة فى بيتها قصارى جهدها ،
لكى تجعل رضيعها ، رجلها المرتجى ،
ينسى الأمجاد التى كان يعرفها ،
والقصر المهيب الذى جاء منه .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤٦ .

(٢) The Golden Treasuty, p. 341 etc.

وحينما يصفو الجو ويحس العقاد بالخفّة والرشاقة فى نفسه يطالبها بأن تفرح وتطرب ، وتكاد نفسه ترقص مع الطيور المتهامسة والجداول المترقرقة(١) :

قم حزين العمر فاطرب وارتشف ... من كؤوس الحب ما يحلو الحزن
أنت فى الصيف وهـذا فجره ... يفتـح الجنـة من غير ثمن

وهـذا التصوير قريب الشبه بتصوير «وردزورث» فى قصيدته «أغنية للخلود»(٢) :

فى صباح جميل فى الرّبيع ،
استسلم البر والبحر للمرح ،
وراح كل طفل يحتفل هنـا وهناك ،
أنت يا ابن الفرح اهتف من حولى ،
ودعْنى أسمع هتافك أيّها الراعى الصغير السعيد .

على أن تصويره للطبيعة فى الخريف لا يبعد كثيراً عن تصوير «كيتس» لها . فالعقاد يُحيّى الغمائم التى تسير كالطير فى مستهل الربيع ، ويقول إنها ترتع فى الفضاء . وأن الرياح ترفو حواشيها(٣) :

حى الغمائم فى السماء كأنهـا ... طير سيرت فى مستهل ربيع
بيضاء ترتع فى فضاء شاسع ... صافى السراة على السنا مرفوع
طوراً كتمسيح الذيول وتارة ... كالرغو بين مفرق وجميـع
ترفو حواشيها الرياح وتنتحى ... أوساطها بالفتق والترقيـــع
والدوح مهدول الأرائك ساهم ... كالعاشـــقين هنيهـة التوديع
والمـــاء كالمرور فى وسواسه ... يشجوك منـه ترنم المفجوع
والشمس ساهيـة الشعاع كعقـلة ... وطفاء جللها البـكا بدموع

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٤ .

(٢) Tha Golden Treasury, p. 341 etc.

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٣ .

أما تصوير « كيتس » للخريف فى قصيدته Ode to Autumn فهو(١) :

يا فصل الغمام والوفرة التامّـة ،
أيها الصديق الحميم للبراعم والشمس الناضجة ،
أين أغنيات الربيع . . أجل ، أين ؟
لا تفكر فيها ، إن لك أنغامك أنت الآخر ،
بينما السحاب يبعث ازدهاراً فى اليوم الذى يكاد يحتضر ،
وعندئذ يترنّم البعوض الصغير بنشيد باكٍ ،
بين صفصاف النهر ، يعلو ويتهادى ،
إذ تحيا الريح الرقيقة أو تتلاشى ،
والحملان النابضة بالحياة تشغو ثغاء عالياً عند الغدير الجبلى ،
وتحتشد عصافير الجنة ، وتزقزق فى السماء . .

وحينما يكون العقاد حزينا يضفى على الطبيعة حزنه وسآمته ، ومن هنا لا ينسيه جمال الربيع ما هو فيه من همّ وحزن(٢) :

فالآن لا شدْو الطُّيور برائع ... سمعى ولا روض الربيع بشائق
وكأن نوّار الحدائق طاقة ... نثرت على قبرى السرور الزاهق
وأرى النّدى دمعاً وكنتُ إخاله ... دُرّاً يناط بزهره المتعانق
ويثير شجوى من عليل نسيمه ... سقم أراه اليوم غير مفارق

والناظر فى هذه الصور الحزينة للطبيعة إبّـان الربيع لا يستطيع أن يدفع عن خياله « تصوير « وردزورث » لها فى قصيدته « أغنية للخلود » وذلك بعد فقده لأخيه « جون »(٣) :

والآن بينما تغنّى الطيور أنشودة فرحة ،
وبينما تقفز الحملان الصغيرة ،

---

(١) The Goldeu Treasury, P. 293.
(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص٧٦ ،
(٣) The Golden Treasury. p. 341 etc.

كأنها تتواثب على دقات الدفّ ،

أنا وحدى طرأت لى فكرة حزينة ،

غير أن إفصاحى عنها نفّس عنى ، وعدت إلى قوّتى .

وعلى حين نرى « وردزورث » يتغلّب على حزنه ويحاول التمتّع بجمال الطبيعة حينما يقول فى القصيدة نفسها(١) :

وهأنذا قوى مرة أخرى ،

الجنادل تنفخ أبواقها من المنحدر ،

لن يعود حزنى يعكر جمال الربيع .

نجد أن العقاد يستسلم لخواطره الحزينة ويشيح بوجهه ونفسه عن جمال الطبيعة إبّان الربيع ، بل يتمنى الموت ويتشوّق إليه(٢) :

أنّى لمحراب الأسى فهواجسى ... تأبى الطّهور بغير دمعٍ دافق

كذب الوجود نعيمه وشقاؤه ... يا طول شوق للحمام الصادق

ومن يتتبّع العقاد فى تصويره للطبيعة الوحشية يرى أنه قد استفاد فى تصويره لها من الشعر الإنجليزى أيضاً ، فهو يقول(٣) :

إلى أىّ رُكن فيك يلجأ هارب ... وفى أى ظلّ من ظلالك يحتمى

تُسْدِين أرجاء السماء بحاصب ... من النّار موّار العجاجة مظلم

ثور كأفواج الدُّخان تطلّعت ... إلى علوٍ من قاصى قرار جهنم

إذا ما رآها الوحش ولّى كأنها ... من النقع تجلى عن خميس عرمرم

يلوذ ببطن الأرض والأرض جمرة ... خياشيمه مِ القيظ يبضضن بالدم

وهو فى تصويره هذا يتفق مع شيللى فى طبيعته التى تتضح لنا من خلال

---

(١) المرجع السابق ص ٣٤١ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٦

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٧

قصيدته أغنية إلى رياح الغرب Ode to the West Wind والتى يقول فيها(١) :

أنت يا من على مجراه وسط اضطراب السحب المنحدرة ،
تتناثر السحب المنطلقة كأنها أوراق الأرض المصوّحة ،
مثيرة من أغصان السماء والمحيط المتعانقة ،
رسل المطر والبرق (بينما) انتشر على السطح الأزرق ،
لبحرك الهوائى شىء كغدائر الشعر اللامع ،
ارتفعت من رأس مخلوق متهوّر ،
من حافة الأفق القاتمة إلى سمت السماء ،

كما أنه يتفق كذلك مع «توماس هاردى» فى قصيدته Nature's Questioning التى ترجمها العقاد فيما بعد ، والتى يقول فيها(٢) :

إذا طلع الفجر ونظرت إلى الطبيعة المصبحة ،
جدولاً وعقلا وقطيعاً وشجراً موحشاً ،
رأيت كأنما هى أطفال مكبوحة ،
على مقاعد الدراسة تشخص إلىّ ،
وكأنما قد طالت عليها ،
ثقلة الأستاذ فى أساليبه ،
فبردت حرارتها ،
ورانت على وجوهها ،
السآمة والضجر والإعياء .

وفى تصويره لزوال الحب من سارة الذى كاد أن يودى به ، والذى يقول فيه(٣) :

يوم الظنون صدعت فيك تجلّدى ... وحملت فيك الضّيم مغلول اليد
ويكيت كالطفل الذّليل أنا الذى ... ما لان فى صعب الحوادث مقودى
وغُصصت بالماء الذى أعددته ... للرّىّ فى قفر الحياة المجهد

---

(١) The Golden Treasury, p. 325.

(٢) From Beowulf to Thomas Hardy, (1944) N. 4 pp. 1002

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٧ .

لا قيت أهوال الشدائد كلها حتى طغت فلقيت ما لم أعهد
نار الجحيم إلىّ غير ذميمة وخذى إليك مصارعى فى مرقدى

ففى التصوير السابق نراه يلتقى مع شيللى فى قصيدته هروب الحب The Flight of Love حينما يقول (١) :

إن أصداء القلب تكفّ عن الترنيم عندما تصمت الروح .
أى ترنيم سوى المراثى الحزينة .
كصفير ريح فى أطلال سجن تهدّمت .
أو كالأمواج النائحة تدق جرس الجناز لبحّار ميّت .
عندما تنصهر القلوب مرة ، يترك الحب العش الوثيق .

على أن شعر الطفولة لدى شاعرنا قد ابتعثه فى نفسه ماقرأه من الشعر الإنجليزى ، من ذلك حديثه عن مملكة الطفل فى قصيدته «بين محمد وعزوز» (٢) :

يستبعدُ الناس كأن لم يكن يسمع (بالدستور) فى عمره
وينزل الأهل على حكمه ويرغم الصّحب على أمره
لم يُنْهَ عن شىء يُعنى به إلا ارتمى يسعى إلى كسره
كم قام مابين كتاكيته كقائد الجيش لدنْ نصره
يضحك منها وهى لا تأتلى عن عضّه حيناً وعن نقْره
ويجذب القطّة من ذيلها ويضرب الكلب على ظهره

وهذه الصور الشعرية فى تصوير مملكة الطفل تذكرنا بما قاله « ورد زورث » فى « أغنية للخلود » حيث يقول (٣) :

أنظر عند قدميه ، هناك خُطّة أو رسم صغير ،
هو صورة من حلمه بالحياة الإنسانية
صاغها بنفسه بالفن الذى تعلمه حديثاً
زفاف ، أو حفل ، حداد أو جناز ،

---

(١) The Goldrn Treasury, P. 226
(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٦ وما بعدها .
(٣) The Golden Treasury, P. 341 etc.

إنه يملك الآن قلبه وعلى هذا ينشد أغنيته :
ثم يُحاكى أحاديث العمل ، والحب ، والصراع ،
ولكنه لا يستمر طويلا حتى يطرح هذا جانباً
وبكبرياء ومرح جديد يتعلم الممثل الصغير دوراً آخر
مالئًا من حين إلى حين « مسرح المرح »
الذى تأتى به الحياة من بين ماتأتى
بكل الشخصيات حتى يبلغ الشيخوخة المرتعشة
كأن مهمته كلها هى محاكاة لا تنتهى .

كما أن براءة الطفولة التى أبدع العقاد فى تصويرها فى قصيدته « رثاء طفلة » والتى يقول فيها (١) :

زهرة كان وجهها نور قلبي وناظرى
حملتها يدُ الرَّدى حمْل من لم يحاضر
فتوارت ولم يزل عرفها ملء خاطرى

هذه البراءة نستطيع أن نعثر عليها كذلك فى قصيدة « ورد زورث » Lucy Gray التى يصور فيها الحركة النفسية عند كل من الطفلة « لوسى » وعند أبويها حينما افتقداها فى العاصفة التى جعلت « لوسى » تجول فوق التلال صاعدة هابطة ، ومع ذلك لم تصل إلى المدينة أبداً ، على حين قضى والداها طوال تلك الليلة (٢) :

يناديان فى كلّ مكان ،
ولكن لم يكن هناك صوت أو مشهد
يصلح لهما مرشداً .

ويصور العقاد الشعراء بأنهم ملوك فى خيالهم وعبيد فى واقعهم المرير ،

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٣ .

(١) The Golden Treasury, P. 213 and see The Poems of Wordsworth P. 65 .

طيور محلّقة فى سبحات خيالهم ، ولكن حظوظهم تقعد بهم عن الطيران (١) :

ملوكٌ ، فأمّا حالهم فعبيد ... وطيرٌ ، ولكن الجُدود قعود
أقامو على متن السحاب فأرضهم ... بعيدٌ ، وأقطار السماء بعيد
مجانين تاهو فى الخيال فودّعوا ... رَوَاحَةَ هذا العيش وهو رغيد
مقيم على عرش الطبيعة حاضر ... ولكنه بين الأنام فقيد

والمتأمّل فى التصوير السابق لحقيقة الشعراء وأرواحهم لا يستطيع أن يدفع عن خياله ماقاله «كيتس» فى هذا الصدد فى قصيدته Ode to the Poets يقول فيها (٢) :

إن أرواحكم تلك التى تنحطّ من السماء ،
التُعانق أفلاك الشمس والقمر ،
وتعانق ضجّة الينابيع العجيبة ،
وأحاديث الأصوات الراعدة .

وتصوير العقاد لرسالة الشعراء وأحلامهم ، وذلك حين يقول (٣) :

إذا جال بالعينين فالكون بيته ... فإن مدّ بالكفّين فهو طريد
وأقصى مُناه فى الحياة نهاره ... وأدنى مُناه فى الممات خلود
تجمعت الأضداد فيه فحكمة ... وحمق ، وقلب ذائبٌ وجمود

ومهما يكن من أمر ضلاعة العقاد فى أدائه لهذه الأفكار والإحساسات العميقة ، فإننا نكاد نزعم أن هناك شبها بينها وبين قول شيللى فى قصيدته حلم The Poet's Dream (٤) :

يتأمل خيال الشمس وهو يسطع فى الغدير .
ويتأمل النحل الأصفر على أزهار اللبلاب .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٣ .
(٢) The Golden Tréaury P, 197
(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٣ .
(٤) The Golden Treasury, P. 329

فلا يميز شيئاً مما يراه
ولا يأبه لشيء مما يحيط به
بل يصوغ من كل هـذا أطيافا
تنبض بحياة يـُغذّيها من ضرع الخلود

وموقف الشاعر من الحقيقة فى تصور العقاد يتمثّل فى أنه يرى الغيب عن بعد ، وأن مقبل عهده قديم بالنسبة له (١) :

يرى الغيب عن بعد — فمُستقبل عهده قديم ، وماضيه القديم جديد

وهو فى هذا الفهم للحقيقة والشاعر يذكّرنا « بكيتس » فى قصيدته « أنشودة عن الشعراء » حينما يقول (٢) :

إنما يترنم بالحقيقة القدسية المنعمة،
ألحان فكـر مُنساب
وحكايات وتواريخ ذهبيـة
عن السماء وأسرارها
وهكذا تمضون فى الحياة فى الأعالى
وتعلموننـا الحـكمة كل يوم
مع أنـكم قد ذهبتم بعيداً
وهناك تسعد أرواح أخرى لـكم .

وفى اعتقادنا أن العقاد فى قصيدته « الموسيقى » التى تحدث فيها عن المعرفة والموسيقى من حيث أن كلتيهما ترجمان للإنسان عن وحى البداهة ولغة الحياة فى ضمائرها العميقه ، نظرَ فى قصيدة « كيتس » ode on A Grecien urm وذلك لأنه يقول (٣) :

أعيدى علىّ القول أنصت وأستمع حديثاً له فى نوطة القلب ميسم

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٣ .
(٢) The Goldeu Treasnry, P. 197
(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٠١ .

حديثاً يناغيني وأذكر أنني تسمّعته والقلب وسنان يحلم

هذا القول يشبه إلى حدٍّ ما — فيما أعتقد — قول «كيتس» (١) :

لتعزفي أيتها المزامير الحالمة
لا للأذن ، ولكن ، لما هو أغلى ،
اعزفي للروح ترانيم بلا نغم .

ويلتقي العقاد كذلك مع «كيتس» في هذه القصيدة في أن الوحي الإلهي ليست له فعالية في القلب أكثر من الموسيقى (٢) :

فما كان للوحي الإلهي مسلك إلى القلب أشجى من صداك وأكرم

وتصوير العقاد لأثر الموسيقى على القلب لا يبعد عن قول «كيتس» (٣) :

إعزفي للحب أغان جديدة
تسمو فوق كل العواطف الإنسانية النابضة الأنفاس .
والتي تترك القلب حزيناً يملؤه السأم
والجبين ملتهبا ، واللسان ظامئاً محترقاً .

***

ويتضح مما سبق أن استفادة العقاد من الشعر الإنجليزي كانت تتمثل في مصدر يعد الانطلاقة الفنية الأولى لمدرسته كلها هو : « Tho Golden Treasury » « الذخيرة الذهبية » الذي كان مقرراً على طلاب مدرسة المعلمين العليا في مصر في أول هذا القرن . وهذا المصدر قد عنى أيما عناية بتدوين الكثير من شعر شعراء البحيرات كما رأينا في مقارناتنا السابقة .

ومما يؤكد أهمية هذا الكتاب بالنسبة للعقاد أننا لو تصفحنا فيه بعض عناوين القصائد لوجدنا أن لها أثراً في ديوان العقاد الكبير ، مما جعل هذا الكتاب

---

(١) The Golden Treasury, P. 331

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٠٢ .

(٣) The Golden Treasury, P, 331

من وجهة نظرنا ، خلفية Back Ground لشعر العقاد خاصة فى شعر الديوان .

فنى شعر الحب مثلا نرى عناوين The Golden Treasury فى هذا الصدد كالآتى :

الحب لـ Love ، S. T. Coleridge ما الحب لـ To his love, ، W. Shakespeare الحب الفتى لـ Young love و W. Shakespeare ، نصيحة للعاشق لـ Anon Advice to lover الوقت والحب Time and love ، W. Black سر الحب لـ Love's Secret و W. Shakespeare لـ The ، استغاثة المحب لـ Sir Wyat Lover's appeel الحب المفقود أو الضائع لـ A lost Leve ، H. F. Lyte الحب الحزين أو مرثاة الحب Dirge of love لـ W. Shakespeare (١) .

والناظر فى العناوين السابقة يرى مدى استفادة العقاد منها حينما يقارن بينها وبين عناوين العقاد فى شعر الحب وهى كما يلى :

مولد الحب ، الحب الأول ، ما الحب ، دواء الحب ، نصيحة العاشق ، دَرَج الحب ، عظمة الجمال ، نفثة ، جرح غرام ، الجحيم الجديدة ، السلوّ ، الحان والمسجد ، الموت والخيانة ، النعيم المفقود ، موت الحب(٢) .

وفى الأناشيد نرى عناوين The Golden Treasury كالآتى :

الشتاء لـ Winter ، W. Shakespeare نشيد للشتاء Ode to Winter لـ ، T. Campbell نشيد المساء لـ Ode to Evening ، W. Collins ، نشيد للعندليب لـ Ode to a Nightingale An Ode for music ، J. Keats نشيد من وحى الإحساس بالموسيقى لـ Hymn to Darkness ، W. Collins نشيد للظلام أو الجحيم لـ The Hymn ، J. Norris of Bemerton النشيد

---

(١) See : The Golden Treasury, p. 199, 15, 42, 33, 4, 156, 26, 211, 38.

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٢٩٩ ، ٣٧ ، ٣١١ ، ٧٦ ، ٦٠ ، ١٦٣ ، ٣٢ ، ١٩٤ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٢ ، ٣١٤ ، ٣٠٠

لـ J. Milton ، Sleep النوم لـ Sir Ph. Sidney ، To Sleep إلى النوم لـ W. Wordsworth ، The Death bed فراش الموت لـ T. Hoad[١] .

وحينما نتأمل العناوين السابقة نجد صداها فى عناوين العقاد ، وذلك مثل : الشتاء فى أسوان ، قدوم الشتاء ، ليلة الأربعاء ، ليلة على النيل ، الكروان ، الموسيقى ، النوم ، الموت فى الكرى[٢] .

وفى رحاب الطبيعة نجد أن The Golden Treasury تمدنا بهذه العناوين : To the Moon إلى القمر لـ P. B. Shelley ، By the See بجانب البحر لـ W. Wordsworth ، The Lessons of Nature دروس الطبيعة لـ W. Drummond ، The World Way طريق العالم لـ W. Shakespeare ، The Great Adventurer المخاطر العظيم لـ Anon ، A vision التأثر النظرى أو الرؤيه لـ H. Vaughan[٣] .

وأثر هذه العناوين واضح فى عناوين القصائد لدى العقاد ، وحسبنا أن نشير إلى العناوين الآتية : يا قمر ، إلى القمر ، البدر فى الصحراء ، على النيل ، رحلة إلى الخزان ، نصيب النظر[٤] .

على ن هناك بعض العناوين التى لا تمثل تياراً شعرياً بذاته فى المصدر الذى نقف عنـــده ، وهـذه القصائد هى : Soul and Dody الروح والجسم لـ W. Shakespeare ، Youth and Age الشباب والشيخوخة لـ Byron ، To A Young Lady إلى ســـيدة شابة لـ W. Cowper ، The Soldier's Dream حلم الجندى لـ T. Campbell ، The Peetry Dress رداء الشعر لـ R. Herrick[٥] .

---

(١) See : The Golden Treasury, p. 23, 294,170, 279, 161, 128, 57, 24, 305, 265.

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٦٧ ، ١٠٦ ، ٨٠ ، ٣٠٦ ، ٥٤ ، ٢٠١ ، ٣١ ، ١٠٠ .

(٣) See : The Golden Treasury, p. 305, 303, 53, 54, 84, 129

(٤) عباس العقاد : ديوان العقادصفحات ١١٤ ، ١٧٨ ، ٧٠ ، ٢٢٤ ، ٩٣ ، ٢٦٩

(٥) See : The Golden Treasury, p. 52, 252, 154, 50, 306, 95.

ومن يتأمّل ذه العناوين يرى أن العقاد قد استفاد من الشعر الإنجليزى حتى فى عناوينه ، ويكفينا أن نستعرض عناوين بعض قصائده للتدليل على ما ذهبنا إليه : فتيان مصر ، الشيب الباكر ، شبان مصر ، صوت نذير إلى الصبان(١) .

على أن استفادة العقاد بالعناوين فى الشعر الإنجليزى لم تقف عند حدّ الديوان الكبير بل تجاوزته إلى شعره الذى أصدره بعده ، ومن الممكن بسهولة أن نتقصّى أثرها فى دواوينه الأخرى ، ولكننا وقفنا عند الديوان ، أى عند المرحلة التى يتكوّن فيها ويستفيد ، بخلاف المرحلة الثانية فهى امتداد للأولى .

وفى اعتقادنا أن لدلالة استفادة العقاد بعناوين القصائد قيمة كبيرة فى الاستدلال على أن الشعر الإنجليزى قد وجهه الوجهة السديدة فى فهم الشعر ، ولفت نظره إلى الموضوعات التى ينبغى أن يرودها الشعراء فى أشعارهم .

ونضيف إلى ما سبق أن الاستفادة لم تكن تامة ، فقد يكون هناك اختلاف فى العنوان ، وقبله فى الصورة الشعرية حينما كنا نقارن بين صوره الشعرية وبين صور أصدقائه ورّاده من شعراء الإنجليز ، وذلك لأن العقاد كان يتدخّل بشاعريته فيحور الصورة أو العنوان بحيث تظهر فيهما أصالته ، ومن ثم كان حسنا أن نشير إلى توجيه الشعراء له فيما يبدع من قصائد ، ومن هنا كذلك سمينا التقاءه مع الشعراء الإنجليز استفادة ولم ندعه تأثّراً - وإن كان التأثر لا يعيب العقاد ، لأن الأصالة المطلقة مستحيلة — لأن التأثّر لم يتحقق تحققاً كاملا لدى العقاد .

* * *

ومن الروافد الأولى لشاعريته كذلك الترجمة الشعرية ، إذ ترجم بعض المواقف لشكسبير مثل « فينوس على جثة أدونيس » ولا طلع الصباح من روميو وجوليت ، والعرض(٢) . كما أخذ قصة غادة أثينا من سيرة الإسكندر الأكبر لبلوتارك ،

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١١٢ ، ١٤٧ ، ١٥١ ، ١٩٤ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٢١ ، ٣٤ ، ٦٣ ؛ وراجع كذلك :
William heinemam: the Rassionate pilgrim, p. 52etc. london, 1904

«الوداع لبيرنز والوردة لوليام كوبر(١) . ولا مرتين على جبل الكرمل(٢) .

* * *

وقراءة العقاد للأساطير كانت من الروافد التى لها فعاليتها فى تفتيح مواهبه ، وإيقاظ شاعريته ، ومن هنا نراه يستخدمها فى شعره بكثرة ، خاصة فى ديوانه الأول ذى الأجزاء الأربعة .

فهو يستخدم أسطورة « فينوس »(٣) ربة الحب عند الأقدمين وهى تقف على جثة «أدونيس» أحد أبناء ملوك قبرص ، وكان مُولعاً بالصيد والطراد فأحبته ونصحته بالإقلال من الصيد خوفاً عليه ، ولكنه أبى ، وظل على هذه الحال حتى قتله خنزير وحشى فوقفت على جثته حزينة تُريق عليها من شراب السلسبيل حتى نبتت فى موضعها زهرة نضرة، ويرمز بهذه الأسطورة إلى تجدد الربيع بعد موته ، وقد عرب هذه الأسطورة عن شكسبير كما سبق أن أشرنا إلى ذلك . كما استخدم أسطورة(٤) « أورمزد(٥) وأهرما » إلها الخير عند قدماء الفرس وغيرها من الأساطير .

* * *

ومهما يكن من أمر، فنود أن يتقرر فى الأذهان أنه ليس معنى استفادة العقاد من النقد أو الشعر أو الأساطير ، أن يتوهم ناقد ما أن العقاد كان يسرق فى شعره من النقد أو الشعر أو الأسطورة ، إذ لو صح ذلك لكان معناه أننا نضع العقاد فى قفص الاتهام ، ونحاول أن نتلمس له مشابهة فى فكرة ترد على ذهنه ، أو خاطرة تخطر فى نفسه ، أو هاجسة تهجس فى ضميره ، لنقول فى النهاية : إنه سرق الفكرة أو الخاطرة أو الهاجسة من هذا أو ذاك .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٨٠١، ١١٣، ٨٧ ، وراجع كذلك :
Plutarchs; the lives of the Noble Grecians and romans, translated by, john Dryden and Revised by, ArthurHugh clcugh the Modern Liprary New york, p. 801 etc.

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٨ ج ١ طبعة أولى سنة ١٩١٦ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢١، ١٠٧ .

(٥) يقصد العقاد أسطورة أهورا مازاد إله الخير، وأهرمن إله الشر .

وفى اعتقادنا أنه لا توجد سرقة أدبية بالمعنى السابق ، ولكن هناك موقف إنسانى ينفعل به الكثيرون ، ويجسّده الشعراء ، ويعبرون عنه ، والفارق الوحيد بين هذا وذاك يبدو فى إحساس كل منهما من حيث العمق والضحالة والتعبير ، ومن حيث البيان أو التقرير أو التعبيرات الخطابية وغير ذلك من مقوّمات الشعر الصادق(١) .

وإذا أضفنا إلى ما سبق أن شاعراً مثل العقاد كان يقرأ عيون الشعر العالمى والتراث الحضارى فى فكره ونقده ، لابد أن تكون ذاكرته مفعمة بأطياف من الصور الشعرية التى رجع إليها ، ولا بد كذلك أن تكون خبرته عن الأعمال الشعرية التى استوعبها لشعراء آخرين بالإضافة إلى بعض العوامل الفنية التى تتمثل فى طاقته التعبيرية وقدرته على التخيل والتأمّل هى التى أملتْ عليه منهجه الخاص فى اختيار موضوعه ورؤيته الشعرية فيه ، ولا بد أخيراً أن تشتمل عملية الإبداع لديه على صور من هذا كله يبتعثها من رصيده المحفوظ فى اللاشعور دون أن يدرى وهو يعتقد أنه يخلق من لاشىء ، وإن كان يضفى عليها من روحه بما يسبغ عليها طابعه الشخصى بحيث يجعلها مألوفة لقرائه ومتذوّقى شعره .

وعلى أية حال فإن أصالة الشاعر نسبية لا تنحصر فى ابتكار أفكار جديدة كل الجدّة بقدر ما تنحصر فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من نمط أو أنماط فنية ، إذ أن الأسد لا يخرج عن كونه عدة خراف مهضومة .

وتأسيساً على ما سبق — فإننا نعتقد — أن إنتاج العقاد الشعرى لا يضيره ما تقدم ، لأن علاقته بالروافد التى استفاد منها ليست علاقة التابع بالمتبوع ، بل علاقة المهتدى بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه ، ويضفى عليها صبغة قومية ، إذ لا يستطيع شاعر أن يصقل نفسه ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : فصول فى النقد الأدبى الحديث ص ١٥٠ ط أولى ١٩٦٥

الإجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، وبالأخذ المفيد من آرائهم ودعواتهم(١) ، ومن هنا كان لابد أن ينصهر العقاد فى بوتقة التراث الحضارى العالمى منذ أن تقبّله بوعيه الجمالى وعمل على محاكاته ، وبذلك يكون العقاد قد مهّدَ السبيل لظهور حركات فنية جاءت مشابهة له ، أو قريبة منه ، أو معارضة له ، أو متفرعة منه .

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٠٧ .

الفصل الثانى

المرحلة الأولى

شعر الديوان

(ا) تجاربه الشعرية :

رسمنا فيما سبق صورة للاتجاهات الشعرية التى كانت سائدة قبل ظهور مدرسة الجيل الجديد ثم صاحبتها فى نشأتها وانتشارها ، تلك المدرسة التى كان العقاد من أعلامها البارزين . وبعد ذلك صحبنا العقاد فى طفولته الفنية لنتعرّف على مدى استعداده الفنى والروافد التى نَمّت هذا الاستعداد لديه .

وقد مرّ العقاد فى شعره بمرحلتين لكل منهما خصائصها الفنية ، فالأولى تمثّل الديوان الكبير ذى الأجزاء الأربعة التى جمعها العقاد فى مجلد واحد فى عام ١٩٢٨ ، والثانية تمثّل ما صدر له بعد ذلك من دواوين حتى نهاية حياته .

ونتحدث فى هذا الفصل عن المرحلة الأولى فنتحدث أولا عن تجاربه الشعرية على الرغم من أننا لا نؤمن بفصل الشكل عن المضمون ، إلا أن طبيعة الدراسة توجب علينا فصله مؤقتاً إلى حين نتحدث عنه فيما بعد .

ومن المعروف أن العقاد وصاحبيه (المازنى ، وشكرى) الذين أتيحت لهم فرصة الظهور أكثر من غيرهم ، ولفيفاً آخر من الشعراء الشباب ممن لم تتح لهم هذه الفرصة كانوا نواة للثورة الرومانتيكية فى مطلع هذا القرن ، تلك الثورة التى غدت فيما بعد تمثل اتجاهاً أدبياً فى الربع الثانى من هذا القرن .

وقد تمثّلت ثورة هؤلاء الشعراء — ومنهم العقاد بطبيعة الحال فى المضمون الذى يمثل البذرة الصالحة التى اعتمدت فى نموّها وازدهارها على منهج القصيدة الجديدة على العقاد وزملائه ، ومن هنا كان شعر العقاد فى نشأته ظاهرة جديدة على الشعر والقارىء العربى ، وإن لم يكن ظاهرة جديدة لدى جميع الأفراد الذين يوجدون فى نفس الظروف .

على أننا نستطيع أن نقول إن تجارب العقاد تعبِّر عن عالمه الذاتى فى الأغلب الأعم ، وعن عالمه العام فى النادر القليل . وفى التعبير عن عالمه الذاتى نراه يعبر عن نفسه وما يعتورها من صراع نفسى دائم حيث ينزع إلى تحقيق شخصيته بوصفه فرداً متميزاً بما ثقف من قيم جديدة جاءته عن طريق إطار اجتماعى آخر بوساطة الثقافة ، أو بما استشفَّ من حركة التطور الدائبة فى هذا المجتمع منذ أوائل القرن التاسع عشر .

ولم تقتصر طبيعة التجربة فى عالم العقاد الذاتى على الواقع النفسى فحسب ، لأن هناك باعثاً يتمثل فى الصراع العقلى الذى نشأ نتيجة للتضارب بين رغباته ونزعاته وبين الرأى العام وتقاليد المجتمع التى كانت سائدة آنذاك ، ومن ثم كان العقاد يشعر بأنه يخرج شعره متأثراً بسلطة كامنة وراء شعوره لا سلطان له عليها ، وتتمثَّل هذه السلطة فى قوة غير شعورية كامنة فى منطقة « اللاشعور Subconscious » وتحفزه إلى العمل وتوجهه اتجاهات معينة دون شعور منه .

وقد كان العقاد ينزع إلى التسامى ويحاول أن يجد نفسه فى خضم الحياة ومن هنا كان يسعى دون شعور منه إلى إلجاء الناس إلى الانتباه إليه والاعتداد بذاته عن طريق الشعر .

وبالإضافة إلى ماسبق فإن حبه للحياة ، وتمنيه الخلود بعد الموت بآثاره الأدبية — والشعر بصفة خاصة ، إذ أنه كان يعدُّ نفسه شاعراً قبل أى شىء آخر من جوانبه الفكرية والأدبية — جعله يقبلُ على صناعة الشعر ، ليرتفع قدره بين الناس سيما أن الشعر نشأ لديه فى أول الأمر فى صورة ولعٍ بالفروسية والمبارزة فى ميادين القتال كما سبق أن بينا ذلك .

ويبدو أن هذه البواعث — على الرغم من أهميتها وفعاليتها فى هذا النوع من التجارب لدى العقاد ـ لا تمثل بواعثها مجتمعة ، ولكن هناك استعداده الفنى وأصالته التى تجعله لا يتحرَّك حركة إلا كان لأصالته منها نصيب ، حتى لكأنه لا يتحرك ولا يتنفس ولا يطعم ولا يشعر إلا ليتخذ من ذلك كله مادة حياة ويترجم ما عمل وماعلم فى قالب الفن ترجمة البرّ الأمين . فالاستعداد الفنى والأصالة

إذن مضافان إلى المهارة التى اكتسبها من ممارسته للشعر والإلمام بدقائقه عن طريق النقد الأدبى وقراءة الشعر الأوربى ، كل هذه الأشياء جعلت عبقريته الفنية لا تفارقه ، فهى مستجيبة تتلقى وتنتظر ، وليست بالعبقرية الطاغية التى تصول وتتعجل .

وعلى الرغم من اختلاف بواعث تجارب العقاد الذاتية ، فإنها تنطوى على كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية التى تتداخل وتتشابك فيما بينها ، إذ أن المشاعر التى يتحدث عنها هى فى الحقيقة يتداخل بعضها فى بعضها الآخر ، ومن هنا نجد أن عالم تجربة العقاد الذاتية فى جوهره عالم من الصفات الممتزجة المختلطة بحيث ينشأ عنها وحدة على قدر متفاوت من التماسك . ومن ثم لا يمكن البحث عن كل عنصر من عناصر العمل الفنى الذى يبدعه شاعرنا على انفراد ، لأنه وحدة لا يُقَوَّمُ أحد عناصرها بذاته ، ولا يرى منفصلا عن بقية العناصر ، ولا يخرج حديثنا حينما نتحدث عن العناصر المختلفة عن مجرد فرض يسهِّل علينا الفهم والتصور .

وعلى ضوء ما سبق نرى أن تجارب العقاد الذاتية تستمد معظم مؤثراتها وانفعالاتها ـ فى الأغلب الأعم ـ من المنطقة العقلية التى تدخر فيها بعض تجارب الماضى العقلية وهى اللاشعور ، وهذا النوع من التجارب يتم بطريقة شبه تلقائية ومن هنا نرى اللاشعور لدى العقاد يرفده بالإيقاع الموسيقى الذى يتألف جانبه الظاهرى من الوزن الخاص ، وهو البحر ، وجانبه الباطنى من جرس الألفاظ ومن الإيقاع الناشىء من توالبها على نسق معين ، وذلك لأن شاعرنا مهما استجاب وتأثر بالإيحاءات التى تأتى بها اللفظة المفردة ، أو العبارة الواحدة ، فإنه لا يعرف ما هو التتابع الإيقاعى ولا ما هى الألفاظ التى ستولد انفعالا ، لأن كل نشاط إبداعى لا يمكن التنبؤ به .

وهو فى هذا مستفيد من دعوة « وردزورث » فى رسالته التى وجهها إلى شاعر ناشىء حيث يقول له : « إن مشاعرك قوية فثق فى هذه المشاعر فيستمد منها شعرك ما له من تناسق وشكل كما تستمد الشجرة من القوة الحيوية التى تغذيها »(١).

---

(١) Wordsworth : Letters Later years, 1 , 539

وفى مقام التمثيل لما ذهبنا إليه نجد أن قصيدته « نفثة » خير مثال فى هذا الصدد حيث يصور فيها قلقة الذى يكاد يهده ، فهو ظمآن لا يرويه ماء ولا خمر ، وهو حيران يقظ متوفّزا لأعصاب بحيث لا يقربه النوم الهادىء ، ولا يلهيه سمر السمار فى الليل ، ولا يستطيع التنفس من الغصة التى يعانيها ، ولا تبليه الأوجاع ولا تبكيه الأحداث والأحزان(١) :

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا ... عذاب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا ... معالم الأرض فى الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يُدا ... نيني ، ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني ... ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعرى دموعى وبالشعر من عوض ... عن الدموع نفاها جفن محزون
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنى ... على الزمان ولا خِلّ فيأسونى
يديك فاحُ ضنّى ياموت فى كبدى ... فلست تمحوه إلا حين تمحونى

ومن هذا الضرب كذلك قصيدته « يوم الظنون » التى يصور فيها مقدار ما يعانيه من ألم الشك فى حبيبته ، ذلك الألم الذى جعله يبكى كالطفل الذليل على الرغم من صلابته وتجلده الذى صدع على مذبح شكه فى خيانة صاحبته ، ومن هنا يتمنى الهلاك فى نار الجحيم عن طواعية ، لأنها أرحم له مما يعانيه(٢) :

يوم الظنون صدعتُ فيك تجلُّدى ... وحملت فيك الضيم مغلول اليد
وبكيت كالطفل الذليل أنا الذى ... مالان فى صعب الحوادث مِقْودى
وغُصصت بالماء الذى أعددته ... للرى فى قفر الحياة المجهد
لا قيت أهوال الشدائد كلها ... حتى طغت فلقيت ما لم أعهد
نارَ الجحيم إلى غير ذميمة ... وخذى إليك مصارعى فى مرقدى
أوّاه من أمسى ومن يومى معاً ... والويل من طول التردد فى غد

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٩٤ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٧ .

أهب الخلود كرامة لمبشّرى أن ليس يومى فى العذاب بسرمد
وأبيع حظى فى الحياة بساعة أنسى بها عمرى كأن لم أولا

وليس معنى هذا أن الوعى لدى العقاد لاعمل له فى عملية الإبداع ، لأن ديوانه لا يخلو من الرؤية الذهنية فى بعض أشعاره ، ولكنها ليست بالكثرة التى يمكن أن يقال عنها إنها طابع شعر الديوان ، لأن طابعه شعورى يستوعب كل ما انطبع فى نفس العقاد من حركة وانفعال .

ولا أدل على ذلك من قصيدته « الكروان » حيث تدخل فيها عقل العقاد بإسهاب على الرغم من أنها شعورية ، وذلك حينما يقول إنه ليسمع من الكروان معانى يقصر عنها البيان ، لأنه يعبر عن المهجة والجنان ، ومن هنا لا عيب فى لسانه إذا كان ينطق بلكنة لا يعرفها الجاهلون بسرّ ترجيعه من النغمات والمعانى المأثورة(١) :

إنى لأسمع منك إذ ناديتنى معنى يقصر عنه كل بيان
لاعيب أنك فى لسانك أعجم إذ كنت تاطق مهجة وجنان
والجاهلون بسر ما رجّعته من نغمة مأثورة ومعان
لا يسمعون بسر بين جنوبهم صمماً وإن كانوا ذوى آذان

وكذلك قصيدته «الورد» حيث نجد فيها لمحات فكرية ، وذلك فى قوله (٢):

أتمنعنا قطوفك دانيات وتجنيها يد الزمن النّحيس
وتتركها كما نشأت وطابت كرام النبت بالوادى الجديس

وكمحاولة تصويره للشعر فى قصيدة « الحب الأول » (٣) .

والشعر من نفس الرحمان مقتبس والشاعر الفذّ بين الناس رحمان

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٤ .
(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٤٣ ، ٩١ .

وفى قصيدة « على النيل » التى يقول فيها عن الشعر كذلك : (١)

ما الشعر مرآة تصور مابدا ... وتعيد صفحتها طلاءَ غلاف
الشعر صورة كل معنى دائم ... عالٍ على التبديل والإعصاف
وهو الحياة تظل حبّة غرسها ... شتى الغروس غزيرة الأخلاف

وكان العقاد يتمتع بإحساس الشيخ فى شبابه . إذ دب الإحساس بالشيخوخة فى نفسه قبل أوانها ، وانعكست على سلوكه فتأنّى واتّئد ، ولازمه هذا الإحساس فى كل مرحلة من مراحل حياته قبل أن يصل إلى سن الشيخوخة الحقيقى ، ولذلك يقول فى قصيدة له تحت عنوان « الشيب المباكر » ، ويخاطب فيها الشيب : (٢)

لو كنت تحسب أيامى لما خطرت ... يداك ياشيب فى مسودّة اللِّمَم
دون الثلاثين تعرُونى؟ وما انصرمت ... إلا كما تنقضى الأعوام فى الحلم
وما انتفاعى وقد شاب الفؤاد سدى ... إن لم تشب أبداً ، كنى ولا قدمى

وقد كان العقاد فى هذه المرحلة يتأرجح فى تجاربه الذاتية بين رفض الحياة وتقبّلها ، شأنه فى ذلك شأن الشعراء الرومانتيكيين الذين يحاولون الوصول إلى حقيقة الكون والحياة عن طريق العاطفة ، ويهدفون إلى دراسة القوى الإنسانية ودلالتها الغيبيّة وفى اتجاههم إلى أنفسهم يتجاوزون ماورثوا من عقيدة ولايقفون عند نصوص الشرائع السماوية ، ولاسبيل إلى الاعتقاد فى إله واحد إلا بالإشراق الروحى الصادر عن القلب لأن الأبدية يستعصى إدراكها على عقولنا ، وإن كان كل شىء يوحى بأن وراء العالم الظاهر عالم غيب ، وأن وراء هذا العالم إرادة عامة .

ومن ثم تراوحت تجارب العقاد بين رفض الحياة وتقبلها ، فحينما يكون أرقاً قلقا من الحياة يرفضها ويستوى عنده أن تشرق الشمس أم لم تشرق ، وأن يفوح عبير الروض أو لم يفح ، ويخفق القلب أم لم يخفق ، تستوى عنده هذه الأشياء جميعها فى هذا الوجود الأحمق ، لأن الوجود لايفرق بين من كان مخلوقا ومن لم يخلق (٣) :

(١ ، ٢ ، ٣) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٤٧ ، ١٤٨ ، ٢٢٧ ، ٥٥ .

ياشمس ماضرَّك لو لم تشرقى ياروض ماضرَّك لو لم تعبق
ياقلب ماضرَّك لو لم تخفق سيَّان فى هذا الوجود الأحمق
من كان مخلوقا ومن لم يخلق

وفى موقف آخر نراه يرى أن الحياة ليست سوى أسطورة من وهم قوال (١) :

وما الحياه لعمرى حين تقرؤها إلا كأسطورة من وَهْمِ قوَّال

وتشتد أزمته النفسية فى عام ١٩٠٩ ويعتقد أنه ميت لا محالة فيرثى نفسه رثاء يبين فيه اعتداده بنفسه وتفرده وامتيازه الذى يحاول دائما أن تدور معانيه الشعرية فيها (٢) :

إذا شيَّعونى يوم تقضى منيتى وقالوا : أراح الله ذاك المعذبا
فلاتحملونى صامتين إلى الثرى فإنى أخاف اللحد أن يتهيَّبا
وغنوا فإن الموت كأس شهية ومازال يحلو أن يُغنىَّ ويُشربا
وماالنعش إلاالمهد مهد بنى الردى فلا تحزنوا فيه الوليد المغيَّبا
ولا تذكرونى بالبكاء وإنما أعيدوا على سمعى القصيد فأطربا

وتبلغ هذه الأزمة النفسية قِمَّتها إبَّان الحرب العالمية الأولى فشاهَ الوجود الإنسانى فى نظره ، ولم ير للحياة — على حد تعبيره(٣) — حكمةً ولا معنى ، ولم يجد لها مساغا فى صورة من صورها أو غاية من غاياتها ، ووقر عنده أنها كما قال سليمان الحكيم بعد تجربتها « قبض الريح وباطل الأباطيل » . وقد صبَّ هذه الثورة فى قصيدة « ترجمة شيطان » التى ينعى فيها على الحياة أنها فلتة عابثة من فلتات مبعثرة، وذلك لاختلاط المعانى — من حق وعدل ، ووجود وباطل وعدم — فى تصوره، ويقول من هذه القصيدة(٤) .

بيد أن الشر ما زال أريباً وسبيلُ الغى مَهوُد الجناب
لن تراه حيث تلقاه غريباً أبدَ الدهر ولا نزْر الصحاب

(١ و ٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٢، ٢٩٨ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : الجزء الثالث من ديوان العقاد الطبعة الأولى ص ٤٨ ، ٤٩ ، وديوان العقاد ص ٢٣٩ الطبعة الثانية .

ومعنى هذا أنه حينما يرفض الحياة يحاول جاهداً ألاّ يجعل لها معنى على الإطلاق ، ويطلب الموت ويصلى بشعره لكى يصل إلى بغيته فيديرُ ظهرَه إلى الورقة الخضراء ، والمياه الزرقاء ويشيح بوجهه بعيداً عن الوجه المضيء فى الحياة ، ويَنْتَجِى ناحية الوجه المظلم فيها ، وهذا يعنى فلسفة ثورية ضدّ تفكك الحياة الإنسانية ، ولكن هذه الثورة هى ثورة الروح الإنسانية واشمئزازها من الحياة .

وحينما تتيقظ نفسه لما حوله من حضارة وتقدم علمى لا يرتحل إلى المجهول بل يرتحل إلى المعلوم فيرى وهو صاح متيقظ جمال الأرض ، فيقبل حينئذ على الحياة إقبال النَّهِم ، ويظن أن الحياة تدب فى كل شىء ، وأنه لافضاء حيث يكون النور ، بل كيف يكون فضاء ما يملأ العينين ، ويملأ الروح ، ويصل الأرض بالسماء ؟ وأن النور ليريه الدنيا وما فيها ، وبتعبير أدق هو واسطة الرؤية وأداتها ، ومن هنا نراه يطلب من ربة الزهرة أن تسعده وأن تنظر إليه خلسة من وراء النّجم ، وأن تسلسل النور تجاه عينيه وعن شماله وعن يمينه فى أشعة كأنها فرع ياسمين(١):

فريدة الأفق أسعـــدينى وخالسى النجم وارمقينى
وَسلسلى النور صوب عينى وعن شمالى وعن يمينى
أشعـــة ينبثقن شتى كأنهـــا عذق ياسمين

ويشتد طلبه للحياة وتقبلها حينما يقول للناس : إلعبوا بالدنيا ، لأنه ليس لكم فيها سوى يوم تلعبون فيه ، وتحت أرضها ستظلون آباداً طويلة . . وإن لهذه الدنيا ملهى تكرره ، ولكنه إذا انفض لن يعقد ثانية ، ونحن نباكره فى الصباح لنراه ، ولكنه بعد ذلك يرصد بابه الدائم الذى لا ينقطع(٢) :

بنى الدنيا لعاب بهـا فنى الأبواب قصّاد
لكم يوم بملعبهـــا وتحت الأرض آباد

* * *

لهـــا ملهى تُكرّره إذا ما انفض لم يُعقدْ
نغـــاديه فننظره ويوصد بابه السَّرمد

(١و٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٢ ، ١٥٠ .

أما تجاربه التى يعبر بها عن عالمه العالم فإنها كانت ثمرة انصهاره فى بوتقة الوجدان العام ، ومن هنا كان وجدانه يتحرك بحركة الوجدان الجمعى من تلقاء نفسه حتى غدا لسان أمَّته — إبان ثورة ١٩١٩ وبعدها ، وفى كل المواقف الوطنية مثل عيد الجهاد وغيره — شعراً ونثراً ، وإن غلبت كتاباته النثرية فى هذا الصدد على ما يبدعه من شعر ، لأنه كان يعالج قضايا الوطنية بطريق المواجهة الصريحة والمباشرة ، وليست هذه مهمة الشعر قدر ما هى مهمة النثر ، ولم يكن العقاد فى حاجة لأن يتوارى فى معالجته للقضايا الوطنية عن طريق الشعر فى ذلك الوقت وهو القادر على الإبانة عما فى نفسه ، الأمر الذى عرَّضه للسجن والاعتقال .

وعلى الرغم مما سبق فإن العقاد كان يعبر فى تجاربه الشعرية — التى تدخل فى عالمه العام — عن المبادئ الإنسانية المطلقة لا مبادئ العصبية الضيقة ، وتتشبَّاه المواقف بالنظرة الجمالية الفنية ، لا بالنظرة التى تحصر الحياة فى الأنظمة والقوانين ، ومن هنا كانت المواقف الوطنية لديه من قبيل السياسة الأدبية أو الأدب السياسى ، لأنه يعتمد فيها على إحساسه الضخم لا على المقولات والنظريات السياسية التى يتذرع بها غيره من الشعراء الذين كانوا ينضمُّون إلى التشكيلات السياسية فى مصر قبل ثورة يولية الأخيرة ، ومن هنا نراه يعمد إلى التغنى بأمجاد الفراعنة — فى هذه المرحلة — وإحياء مآثرهم ، ووصف آثارهم القديمة ، إذ كان يضيف إلى أساطير البطولة فى تاريخهم وصف ما يرى من بقايا قصورهم ومعابدهم القديمة وأخذ العقاد يمتاح من معين هذا التيار الجديد بشغف ، ويبدع فيه القصائد المطولة بزهو واعتداد كبيرين .

فهو يتغنى بخلود آثار مصر من عهد نوح ، على حين تتقوَّض دعائم الأوطان .. يتغنى بخلودها من حيث طبيعة أرضها ورجالها ، ويقول : إن الله عهد على نفسه ألاَّ يسىء أهلها بالكوارث : (١)

تتقوَّض الأوطان وهى كدأبها ... من عهد نوح تربة ورجالا
عهدٌ على الله القدير وذمَّة ... ألا تضيم لها الكوارث آلا

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٤ .

على أن تماثيل مصر — فى تصوره — صورة مصغرة لها ، ولكنها فى الوقت نفسه آية مصر الكبرى(١) :

تماثيل مصر أنت صورتها الصغرى وطلسمها الواقى وآيتها الكبرى

وأنه حينما يعبر النهر ليزور قصر « أنس الوجود » كأنه يعبر الماضى إلى الضفة الأخرى(٢) :

عبرنا إليه النهر ليلا كأننا عبرنا من الماضى إلى الضفة الأخرى

وكان العقاد يستخدم تجارب عالمه العام كذلك فى الدعوات الاجتماعية ، وذلك كدعوته إلى تطهير الحياة الروحية من التعصب الطائفى ، وذلك لإيمانه بأن الإنسانية أسرة واحدة حتى كاد أن يؤمن شاعرنا بالوحدة فى الدين فى الصورة التى صورها فى قوله : لقد تعددت الأرباب مع أن الدين واحد ، وعلى الإنسان أن يؤمن بهذا الدين كله أو يكفر به كله ، وإن المؤمنين بعيسى عليه السلام والمؤمنين بالرسول عليه الصلاة والسلام قد عاثوا فى الأرض فسادا ، فهل كرهوا الإيمان أو كرهوا الكفر(٣) :

تعدّدت الأرباب والدين واحد فآمنْ به طُرًّا أو اكفر به طُرًّا
لقد عاث فيها آل عيسى وأحمد فهل كَرهوا الإيمان أو كرهوا الكفرا
دعوها فإن ضاقت صدور بأهلها تجدْ مستجاراً فى الصخور ومُستَذرى

* * *

ومهما يكن من أمر ، فقد كان العقاد يشعر أكثر من غيره بموضوع التجربة ، وأنه كان أشد وعياً بحياته إزاء تجربته ، وذلك لأنه كان يعيش فيما يعبر عنه من تجارب كقصيدته « ترجمة شيطان » وغيرها من القصائد ، لاسيما قصائد الحب على اختلاف أنواعه ، وشعر الطبيعة ، ومن هنا كانت قصائده فى هـــذه المرحلة (مرحلة الديوان ذى الأجزاء الأربعة) عبارة عن تجسيم مواقف عاطفية يربط بينها العقاد بمهارة مع مصاحبتها لفكرة عامة واحدة تكوّن فى ذاتها وحدة عاطفية

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٦ ، ١٤١ .

على حد تعبير « هربرت ريد »(١) . كما أنه كان يغوص فى أعماق نفسه ويتأملها ، ويستجلى المشاعر والحقائق ، ولذا جاءت تجاربه صورا نفسية عميقة(٢) ، لأنه يجُسيل بصره فى محيط واسع ، ويقيم روابط وعلاقات دقيقة لا تنشأ فى عقلية القارىء ، إلا أنها علاقات من شأنها أن تثير نفس العقاد وتهيجها ، وتلح على ذاكرته بإصرار ، وتطالب ذهنه بأن ينميها ويطورها(٣) .

على أن العقاد حينما ينجح فى إبداع تجربته لنفسه تصل بالضرورة إلى القراء الذين لا تختلف أذهانهم فى تكوينها اختلافاً شاسعاً عن ذهنه ، وتغدو تجربته جديدة حقا على القراء الذين يتلقونها بنفس وقلب متفتحين لهذا العمل الحيوى الذى يعبر عن نفوسهم أيضاً ، وذلك عن طريق الإشعاع الوجدانى ذى الأثر العظيم فى تقدير التجربة الشعرية(٤). بحيث تتحول عبارة العقاد إلى القارىء لشعره ، وتكاد تصبح عبارته هو على حد تعبير الناقد الإنجليزى « كولنجوود »(٥) .

* * *

وكان العقاد يقبل على عملية الإبداع منفرداً لا يحيط به أحد ، وذلك ليسهل عليه أن يندمج فى نفسه ، وليخلص شعوره بذاته من كل إحساس قد يلابسه ، ولم يتعود أن يستعين بشىء من المنبهات التى يألفها بعض الشعراء أثناء الكتابة كالتدخين وشرب القهوة وما إليها ، حتى أيام كان يدخن ، كان يترك التدخين حين يشرع فى الكتابة(٦) .

---

(١) H. Read : Collected Essays in Literary Criticism, Faber and Faber, London 1951, PP. 58 FF.

(٢) Stephen Spender : The Making of Poems, P. 46–52.

(٣) T.S. Eliot : The Use of Poetry and The Use of Criticism P. 69.

(٤) Creativ imagination, Studies in the Psychology of Literature, by J.E. Downey, P. 175.

(٥) Colling Wood : The Principles of Art, P. 117-118.

(٦) عباس العقاد : أناس ١٢١ .

وفى بعض الأحيان كان ينظم شعره وهو يتمشى أو يسير فى الخلاء ، وذلك كقصيدته « ترجمة شيطان » التى أنشدها وهو يتمشى فى الشاطبى بالإسكندرية بجوار مبنى كلية الهندسة الحالى فى الخلاء حتى يصل إلى البحر ، ثم يعود حتى انتهى من إنشادها على الرغم من طولها(١) .

وكان يعود إلى شعره قبل الطبع ليصححه ويراه فى صورته الأخيرة ، وقد يحذف فيه أو يزيد ، وقلما يمس الحذف أو الزيادة جوهر القصيدة فى رؤيته لها قبل الطبع وكان يكثر من الشطب إذا كان مشغول الذهن منحرف المزاج ، ويقل إذا أقبل على التأليف بنفس راضية وجسم مستريح(٢) . .

على أنه كان يعنى بتنقيح شعره حتى بعد نشره ، إذ أنه عاد إلى الأجزاء الثلاثة الأولى من ديوانه الكبير التى نشرت قبل ذلك منفردة بالتنقيح والتغيير حينما جمعها فى مجلد واحد ، وذلك ليواثم منهجه فى عملية الإبداع .

ومن أمثلة هذا التغيير فى قصيدة « فرضة البحر » يقول العقاد فى الطبعة الأولى :

يدوى الخضم ويستبين شعاعه كالبرق بين المرعد المرنان

غيّر صياغة هذا البيت فى الطبعة الثانية وأزال منه تلك الجلبة والصياح إلى أصوات هامسة تواثم فكرة البيت وتواثم عُمْرَ العقاد الذى قد بلغ آنذاك أربعون ربيعا ، غيره إلى قوله ص ٢١ :

وعلى الخضم مطارحٌ من وهْضه تسرى مدلهةً بغير عِنان

وفى قصيدة « أنس الوجود » يقول العقاد فى الطبعة الأولى ص ٨ :

معابدك اللائى رفعن تجلة لذكرك توليك الضراعة والشكرا

غير صياغة هذا البيت إلى قوله فى الطبعة الثانية ص ٢٦ :

فما رفعت إلا إليك تجلة ولا رفعت إلا إلى عرشك الشكرا

وذلك عدا التغييرات الكثيرة فى صياغة الأبيات أو الصور بأكملها فى الأجزاء الأولى فى طبعتها الثانية حينما راجعها عباس العقاد الناقد الذى ركَن إلى العقل

---

(١) و (٢) عباس العقاد : أنا ص ١٢٠ ، ١٢١ .

والحكمة والرزانة فى عملية الإبداع ، وفى نظرته إلى الشعر والفن بصفة خاصة ..

على أن هناك نوعاً من التغيير أحدثه العقاد فى الطبعة الثانية وهو ما نسميه التغيير بالحذف ، فاستبعد العقاد بعض القصائد التى ارتأى أنها أصبحت لا تمثله شعوريا ، بل كان يقف منها على الطرف المضاد للشعور الذى تصوره تلك القصائد ، من ذلك قوله فى قصيدة « النوم » فى الجزء الأول من ديوانه ص ١٤ ، ١٥ نجده يحذف منها قوله :

كحلت بميل الكرى البابلىّ آماق تلك الوجوه الصباح
ولولا نواعس سود الجفون لما مزّق الناس زىّ الصلاح

وقوله فى قصيدة « غنىّ يصلى للمال » ص ٣١ فى الجزء نفسه :

أيها المال يا أبرّ من الأم وأمضى من رقية الأسماء

وقد حذف قصيدة بأكملها فى هذا الجزء أيضاً تحت عنوان « ليالى الهوى » وكتب تحت العنوان « عن لسان بعض من طلب النظم فى هذا المعنى » ويقول فى مطلعها ص ٣٩ :

ألمّت وقد مدّ الظلام ظلاله فأدركت ما قد كنت أشتاق آله

كما حذف القصائد الآتية من الجزء نفسه « عصاى » ٥٣ ، و « لا مرتين على جبل الكرمل » ٦٨ ، حذفها من الطبعة الثانية فى عام ١٩٢٨ ، ولكنه عاد وأثبتها فى عام ١٩٥٨ ص ١٣٣ فى مجموعة أشعار « ديوان من دواوين » ، وقصيدة « أسحار أيّار » ٧٠ ، ومقطوعة بعنوان « تهنئة بعيد » إلى جعفر والى وكيل نظارة الداخلية ١٠٤ ، ١٠٥ ، و « إلى صديق » ١١٣ ، و « ذكرى لا تسر » ١١٤ ، و « رامية ماهرة » ، و « ليلة طويلة » ١١٤ ، ١١٥ ، و « فليتكلموا » ١١٦ .

كما حذف من الجزء الثانى من ديوانه فى طبعته الثانية أبياتاً كثيرة من بعض القصائد ومقطوعات بأكملها مثل « مناجاة هينى » ٣٩ ، « المغنم المجهول » ٥٥ ، « سخافات التشبيه » ٥٨ ، وغير ذلك من المقطوعات الكثيرة فى هذا الجزء وغيره.

وفى اعتقادنا أن هذا الحذف يجعلنا نعتقد فيما ذهبت إليه « بارتليت »(١) من أن طريقة الإحساس هى الفيصل فى التجارب الشعرية ، وبناء على هذا رأينا العقاد يحذف من القصيدة مقطوعة أو مقطوعتين أو يحذفها كلها ، لأنها أصبحت لا تمثّله شعوريا ، وقد تمثله بعد ذلك حينما يغدو إحساسه مثل الإحساس الذى أنشدها به ، وذلك كقصيدة « لا مرتين على جبل الكرمل » التى أثبتها بعد حذفها بثلاثين سنة .

* * *

على أن عَنونةَ القصائدفى ديوانه الأول لم تكن دقيقة أو لم تكن معبرة عن مضمونها ، وذلك مثل قصيدة « الناسخ والمنسوخ » ص ١٨٠ يتحدث فيها عن أثر حبيته فى نفسه ويُصور شخصيته من خلال تعبيره عن هذا الأثر ، تلك الشخصية الحزينة ، وعن إخفاقه فى الحب ، وأثر الجمال فى الحب ، وكل هذه المعانى أو الصور لا توحى بتلك العَنْونة ، ولكنه التمس لها مادة النسخ التى وردت فى قوله(٢) :

ونكسـتمُ آياته فنسَختموها أجمعينا

ومن ثم نراه يقوم بتغيير عناوين كثير من قصائد شعره الأول الذى صدر فى أجزاء متفرقة . ومن الأمثلة على ذلك قصيدة « مُحب جَدَّته » ج ١ ص ٤٣ ، غيرَّ عنوانها فى الطبعة الثانية إلى « عاشق العجوز » ص ٥٦ ، وقصيدة « العناقيد » الخمر الإلهية ج ١ ص ٦٢ صارت « الخمر الإلهية » على طريقة ابن الفارض ص ٧٤ ، « ذنوب العظماء » ج ١ ص ١٢٠ غدت « قانون العظماء » ص ١٢٤ .

وفى الجزء الثانى أحدث فيه تغييراً كثيراً كذلك لعناوين بعض القصائد ، من ذلك « إلى الشبان » ص ١٧٧ ، غيرَّ العنوان إلى « صوت نذير إلى الشبان » ص ١٩٤ ، إلى آخر التغييرات التى أحدثها فى هذا الصدد .

* * *

---

(١) E.M. Bartlett : the Determination of the Aesthetic Minimum proceedings of the Aristotelain society, 1934-35. pp. 113 etc.

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٨٣ .

ب — الصدق الشعورى :

يتمثل الصدق (١) الشعورى لدى الشاعر فى التجاوب بين الوجود الخارجى المثير لانفعاله وبين الوجود الداخلى فى أعماقه الذى ينصهر فيه هذا الانفعال ، أو هو تلك الشرارة العاطفية التى تندلع من التقاء تيارين : أحدهما نفسى متدفق من أعماق النفس ، والآخر حسى منطلق من آفاق الحياة ، وبعبارة أخرى هو التوافق بين تجربة الشاعر الشعورية وبين مصدر الإثارة العقلية فى مجال الرصد الأمين للحركة الجائشة فى ثنايا فكره ووجدانه . وميدان هذا الصدق لدى الشاعر هو الإحساس ، وذلك بخلاف الصدق الفنى فميدانه التعبير ، بمعنى أن يعبر عن واقع إحساسه تعبيراً خاصا يبرزه فى صورته التى تهز منافذ النفس قبل أن تهز منافذ السمع (٢) .

وفى ضوء هذا الفهم يرى المطلع على ديوان العقاد أنه ترجمة باطنية لنفسه لايخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة ، مما تتألف منه حياة العقاد . وذلك لأن الشعر فى تصوره تعبير .

وقد تمثلت بواعث الصدق لدى العقاد فى أنه لايعرف التوسط فى الحب

---

(١) لايقتصر الصدق على هذا النوع ، لأن هناك الصدق من الوجهة التاريخيـة ، وهو تلك الصفة التى تتحراها حين نبحث عن وقوع الأخبار التى رواها الشاعر فى أشعاره القصصية . وهناك كذلك الصدق من الوجهة الخلقية ، ويتمثل فى التحرى عن دلالة الأخبـار التى رواها الشاعر فى أشعاره القصصية على خلقه وأدبه ، أهو صـادق أم كاذب ، ومخلص فى عقـائده الدينية وآدابه الاجتماعية أم موارب فيها ، وقادر على نفسه أم مستسلم لشهواته وغواياته .

وقد تعارف النقاد على محاسبة الشاعر على الصدق الشعورى فحسب ، لأننا لو استطعنا أن نقف على مزاج الشاعر فى شعره كان ذلك كافيـا للتحقيق من صدق تعبيره ، ولو لم يقع خبر واحد من الأخبار التى نظمها على الوجه الذى رواه ، إذ قصارى الـكذب فى الخبر أن يكون إختراعا ملفقا يعترف الشاعر بتلفيقه وتأليفه كما يعترف بذلك وضاع الأقاصيص ، ومع هذا يؤلف واضـع القصة أخباره ولا يمنعه ذلك أن يوصف بالصدق إذا أحسن الشعور والتخيل وأحسن إلى جانب هذا تمثيل شعوره وخياله ، راجع : عباس العقاد ناقداً للمؤلف ص٣٦٨ ، ٣٦٩ .

(٢) راجع : مجلة الآداب البيروتية ، أغسطس ١٩٦٣ «القبيلة النقدية فى مصر» للدكتور عبد الحى دياب .

والكراهية ، ولا يريد أن يعرفه . وشعاره فى ذلك هو شعار أبى إسحاق الصولى الذى قال : (١)

خَلِّ النفاق لأهله وعليك فالتمس الطريقا
واربأ بنفسك أن ترى إلا عدواً أو صديقاً

فالعقاد إذن كان لا يقبل التمثيل فى الضمير ، ولا الاتجار بالعاطفة ، لأن فى هذا من العيب مايعاب على المتاجرة بالأجسام والشهوات . (٢)

ومعنى هذا أن الباعث على شعر العقاد تعبيره عن نفسه وتمثيله للحياة فى شتى أنواعها وشكولها ، واتجاهه إلى الحياة ، وانصراف نفسه إلى مابين الأحياء من العواطف والدوافع والصلات .

وإذن فالباعث على شعره موجود بمعزل عن الكلام ، ومن هنا كان يعبر العقادعن نفسه فى أفراحها وأحزانها ، وصحتها ومرضها ، وهدوئها وصخبها ، وعن وجدانه وزمنه وواقعه ، وقد أدى كل هذا إلى أن يكون شعره ترجمانا لنفسه ، والناقل الأمين عن لسانها ، كما أدى إلى صدقه مع نفسه فى هذا التعبير ، فجاء شعره صادقا لا كذب فيه ولا اختلاق .

وتأسيساً على هذا الفهم يرى المتأمل فى ديوان العقاد الكبير أن الطابع العام لشعره يعبر عن مواقف جمالية ، لأن العقاد فى هذه المرحلة كان معتداً بشخصيته ، مرجحاً لحقوق قلبه على حقوق عقله ، انتصاراً للفردية التى كان يقدسها ، ومن هنا كان يجنح بخياله فى شعره ، ويحلق فوق السحاب ، ولا ينقاد إلى الواقع ، ولا يفقد كل آماله ومشاعره ، ولذا فقد كان بحاجة إلى أن يرى زرقة السماء وضوء النجوم ، كما كان بحاجة إلى أن يرى الجمال ممثلا فى وجه جميل ، أو لوحه رائعة ، أو تمثال أبدعه صانعه ، أو لحن جميل يهز منافذ نفسه وسمعه على سواء ، كان العقاد هكذا ، وكان لابد لشعره أن يكون صورة لنفسه فى المجتمع الذى يعيش فيه .

وكان شعره حينئذ — شأنه فى ذلك شأن الرومانتيكيين — يُعَدُّ تحقيقاً

---

(١) و (٢) عباس العقاد : أنا ، ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

وهمياً لرغباته ، وتعبيراً عن أمله المكبوت فى الشعور ، ومن ثم كانت التجربة لديه وعيا مبهما مشوشاً حتى يطلع على خفايا الحياة ، والحدود الزمنية ، يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الأصيل ، بيننا وبين هذا النبع بقدر مانطيق ، لأنها مفتحة بينه وبين الحياة دائما .

وآية صدق العقاد فى هذا الديوان أنه ـ نظراً لتعبيره عن شعوره ـ قادر على أن ينقلنا عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلى بصلتنا الكبرى بالحياة قويا دافقاً يسرى فى شعورنا ، وأن ينقلنا إلى عالم العقاد نفسه لنشاركه مشاعره كأنما نعيشها نحن كذلك ، وقد يصلنا فى بعض الأحيان بالأزل والأبد .

وسبيله فى ذلك أنه يقودنا برفق من نقطة البدء المحدودة إلى العالم المطلق اللانهائى وراء الزمان والمكان ، ففى كل لحظة شعورية لدى العقاد إحساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون .

وفى مقام التمثيل نراه يتساءل عن سر الدهر ، وعن وظيفة الظلام وعلاقته بذلك ، وعن الصمت ووظيفته ، وحكمة النوم .

ولا ينى العقاد يجيب عن تساؤله بأن الدجى لا يهدى ، والصبح لا ينير ، وأين هما من سر الأبد ، بل أين هما من المصير الذى يلحق فيه المولود من لم يولد ، إنما العالم طاحون دائر وهو مغمض العينين حتى يحين يوم الموعد ، وعليه أن يصدق الدهر ، لأن الترس لا تدرى ماذا تطحن :(١)

لا الدجى يهدى ولا الصبح ينير ... أين من هذين سرّ الأبد ؟
أين من هذين لا أين المصير ؟ ... لحق المولود ممن لم يولد
إنما العالم طاحون يدور ... مُغْمَضَ العين ليوم الموعد
صدق الدهر وما أنصفته ... أو تدرى الترس ماذا تطحن !
ليت شعرى هل لما استكشفته ... فرحة أم ذاك سر محزن

وحينما يقف أمام «هيكل الكرنك» يشعر بالأبد ، ويتجرد من الزمان فى لحظة

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

خاطفة ، وتتجرد روحه وتتخطّى الهلاك من وراء الزمان وتعبر به الحياة والموت اللذين لا يعنيه بعدهما شيء ، وذلك واضح فى قوله :(١)

وكأنى وقد وقفت لديها ... وسقامى يثقلنى وشجونى
نُصُبَ مَرّ بى من الدهر خلسا ... مثل ما مرّ بالبناء المكين
فتجرّدْتُ فيك روحا تخطّى ... من وراء الزمان حكم المنون
عبرتنى الحياة عندك والمو ... ت فلا شيء بعدها يعنينى
وقفة ثم يأخذ الدهر غدراً ... من كلينا جزاء هذا السُّكون

وفى تصوره أن الغاية التى تسعى إليها الحياة الإنسانية ، إن لم تكن موصولة بالغاية التى يسعى إليها الكون برمته ، فهى ولا ريب أصغر من أن تقاس إليه ، أو يفاضل بينها وبينه ، وإذا كانت الحياة الإنسانية هى الحسُّ الشاعر المفرد فى الوجود ، فَلِمَ لَمْ يكن لها من الإحساس القدر الكافى لمعرفة الوجود حق المعرفة ، ولِمَ لَمْ يتناسب العارف والمعروف أو يتقاربا ؟ ؟ ألا نفهم من ذلك أنه لا بد فى الوجود من قدرة تعرفه المعرفة الخليقة به .

وإذا لم يكن للإنسان حياة غير حياته الفانية التى تتمثل فى الجسوم الناشئة من من التراب ، والراجعة إليه ، والتى تتمثل كذلك فى النفوس الكليلة عن معرفة الحق ، فإن حياة الخلق أحقر من أن تتوخى لها الدنيا مستقراً ، وأذل وأصغر من أن تدير عليها فضاء تدور فيه الشمس والقمر ، وأنه ليكفى الحياة فى هذه الحالة أن تكون قفراً خرباً من الأرض والماء ومن كل شيء ليسع الخلق كلهم فى الدنيا والآخرة ، وليس جمال الأرض التى تفيض بالضوء والنجوم الحسنة التى تتوالى فى الأفق ، وامتداد الفضاء بصفاته متحققاً إن كان جسم الإنسان — لا محالة — قبرا لنفسه :(٢)

ربِّ إن لا يكن لحىّ حياة ... غير ما علمت دهراً فدهراً
من جسوم من الثرى وإليه ... ونفوس عن طلعة الحق حسرَى

---

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٦٨ ، ١٦٥ .

لحياة الأنام أهون من أن تتحرّى لها الدُّنى مستقراً
وهى أدنى من أن تدير عليها فلكاً عاليا وشمسا وبدرا
فبحسب الحياة قفر يباب يسع العالمين أولى وأخرى
ما جمال الأرضين تزخر بالذ (م) رّ وحسن النجوم فى الأفق تترى
ما امتداد الفضـــاء إن كان هذا الجسم للنفس لا محالة قبرا

ويسائل الله عن الأمر والغاية التى هيأهما الله لكل من الإنسان والكون ، فهل غاية كل منهما واحدة ، و لِمَ لَمْ يجعل الكون كالحياة ، وساكنى الكون أفضل وأجدر به :(١)

أنت هيأتنا لأمر فهل هيّأت للكون غير ذا الأمر أمراً
فاجعل الكون كالحياة وإلا فاجعل الساكنيه بالكون أحرى
ما أجلّ الوجود غفرانك اللهمّ عن ساكنيه قدراً وعمراً

وفى مضمار الغزل نرى أن الحب لديه — بالرغم من أنه مثير للشعور بالجمال ولا يتوحد معه — يرينا من فتنة الدنيا ما لا نراه بغيره ، وأن جمال المرأة لديه أغلى محاسن هذه الدنيا المشهورة . بيد أن الحب لا يخلق فتنة الحياة ، وليس جمال المرأة هو كل ما فى الدنيا من المحاسن ، ولكنهما يصبغان الدنيا بهذه الصبغة ، لأنهما يوقظان القلب ويذكيان الشعور ويبعثان كوامن الوجدان فيتفتح لما حوله ويرى ما لم يكن يراه ، ويستوعب ما كان يلمحه بطرف العين ، ويستحسن ما كان فى غفلة عن حسنه قبل أن تتراءى الدنيا لخواطره فى ثوبها الجديد . ومن هنا نسمع من غزل العقاد فى ديوانه الأول نغمة ساحرة ، ترتفع بالنفس إلى عالم الأحلام والإشراق ، وتسبح بها فى فراديس الأفراح والأشجان .

وفى مجال التطبيق نرى العقاد يداعب حبيبه بعدأن يرسم الجو النفسى بلقائهما ، وذلك بتمزيق ثوب الظلام وانتشاره ولواذه بأعالى الأشجار ، ثم يسائل النجوم النافرات عن حبيبه هل هو فيهن ؟ ؟

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٦٨، ١٦٥ .

ويلتفت التفاتة أخرى إلى الأرض حيث تفوح رائحة الربيع الجديد ويغنى اليمام عن كشب والخمر بين يديه . . ولكن أين حبيبه إذن . . أين قمره(١) :

تهلّل نسج الدجى فانتشر ولاذ الظلام بأعلى الشجرْ
فيا أنجما نافرات الغُرَر أفيكُن حبٌّ لنا قد نفرْ

* * *

تضوّع مسك الربيع القشيب وغنّى اليمام لنا من قريب
وهذى المُدام فأين الحبيب وهذا الظلام فأين القمرْ

وحينما تهجره حبيبته فى الربيع ينكر هذا الربيع ويرى أن ضحكه خديعة له ، وأنه لم يحسن للعقاد صنعاً . وأن ورده يضحك بخلاعه ويهزأ بالعقاد العاشق الذى يتصور أن الأزهار مثل الورد تمسك بمُدًى لتقطع بها نياط قلبه(٢) :

وكأن وردك افترار ثغوره جذلان يهزأ بالمشوق خليعاً

فللعالم إذن صورة لدى العقاد تختلف عن صورته فى سائر أذهان المحبين ، وأنه لا يموت إلا فى النفس الخامدة الشقية ، ومن هنا كانت تعرض للعقاد فى حبه ألوان من السعادة والغبطة حينما يضفى الحب على عبقريته ومشاعره صفاء ، كما تعرض لنفسه غمّات تشوه الدنيا عنده أو تكاد تقتلها ، وحينئذ يحق له أن يرثيها رثاءه للميت المفقود ، وهو لا يرثى فى الحقيقة إلا نفسه التى فقدت لذة الشعور بجمال الحياة وحياة الناس فيه ، وكل ذلك من خلال تصويره لآثار المحبوب فى نفسه ، وذلك كما فى قصيدة « الدنيا الميتة » التى يصور فيها حبه لحبيبه بحبه للشمس ، لأنه مضىء ومنير بجماله مثلها ، وبحبه حب الزهر الناضر ، لأن أثر الحبيب فى نفسه يتمثل فى النضرة التى ابتعثها فيه الشباب . ثم يكمل هذه الصورة بقوله : إنه يحبه كما يحبّ الحياة التى يتمثلها على أنها شعور كالشعور الذى يحسه حينما يقرب من حبيبه :(٣)

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٩ ، ١١٠ .

(٣) المصدر السابق ص ١٦٧ وما بعدها .

أحبك حب الشمس فهى مضيئة وأنت مضيء بالجمال منير
أحبك حب الزهر فالزهر ناضر وأنت كما شاء الشباب نضير
أحبك حبي للحياة فإنها شعور، وكم فى القرب منك شعور

ويتساءل بعد ذلك عن طلبه للشمس والزهر ، هل هو سُبّة ؟ وهل فى حبه للحياة نكر ، وأليس الهوى عن معنى يتمثل فى أن مقلتيه ترى الحب وأن حسنه جديد غضّ ، وأنه يأسر من ينظر إليه ، ولذا فإن العقاد حقيق بحبّ من يأسر الناظرين إليه :(١)

فهل فى ابتغائى الشمس والزهر سبة وهل فى وُلُوعى بالحياة نكير
وهل فى الهوى معنى سوى أن مقلتى تراك ، وأن الحسن فيك طرير
وأنك تسبى الناظرين وإننى بإحباب سابى الناظرين جدير

ثم يتعلل العقاد حينما تتدله عليه حبيبته بأنه لو لم يتجه بقلبه تجاهه ، فإن الكون الذى يفخر بالجمال يعتب عليه ، وأن حبيبه لو أذن لسعادة العقاد ، فوصل ما انقطع تبيح الدنيا كل ما يطلبه العقاد ، وتغنى العصافير ، ويفوح العبير ، وإلا فإنه لن يكون فى الأرض حظ لناظره ، وأن النجم فى كبد السماء سيتوقف عن الدوران :(١)

فلو لم نُوَلّ القلب شطرك لامَنا على الجهل كون بالجمال فخور
لديك مقاليد السرور وديعة وما لحب فى سواك سرور
فإن تأذن الدنيا أباحت شوارها وغنت عصافير وفاح عبير
وإلا فما فى الأرض حظ لناظر ولا النجم فى عليا السماء يدور

والناظر فى هذه المواقف الغزلية يرى أنها تعبر عن شعور العقاد فى لحظات محدودات ، ولكنه يرى كذلك أنه مع الطبيعة بأسرها ، مع الظلام المنتشر ولجوئه إلى أعالى الجبال ، ومع الأرض حيث تفوح رائحة الربيع الجديد ، ومع اليمام المغنى ، ومع ضحك الربيع بخلاعة ، والأزهار التى تمسك بالمُدى لتقطع بها

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ، ص ١٦٧ ومابعدها .

غياط قلب شاعرنا ، ومع الشمس المضيئة ، والزهر الناضر ، والحياة التى يتمثّلها على أنها شعور ، ومع غناء العصافير ، وفواح العبير ،

فالعقاد — إذن — ينساب مع هذه المشاهد ، وتختلط مشاعره بمشاعرها ، ويتصل بحبيبته وبالطبيعة كلها فى لحظة ، وهذه الصلاة الكبرى المتوشّجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون .

ومعنى ذلك أن غزل العقاد يوحد فيه بين متعة الحس ومتعة النفس ، وذلك دليل على صدقه الشعورى فى كل ماقال من غزل فى ديوانه الأول ، وحسبنا فى هذا المقام قصيدة « تبسّم » التى يعبر فيها عن حبه ، ولكن اليقظة التى ابتعثها الحب فى نفسه وفكره جميعا تجعله ينتبه إلى خصائص نفسه ، وخصائص من يحبه ، ويلمح الفروق الواضحة بينهما التى يؤلف منها الحب وحدة ونظاما ، ثم يتدخل بفلسفته العامة ونظرته إلى الحياة ، بقيودها وطلاقتها وضروراتها وأشواقها وانقباضها ، بحيث يتألف من ذلك كله غزل ناضج فريد هو غزل العقاد الذى يعجب بالجمال ، ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى الإعجاب باغترار الصبا والإدلال على الأيام إدلال ظافر ، والبشاشة التى لا تفرض وجوداً لعبوسة الحياة ويعجب كذلك لغلبة الحرية على الضرورة فى هذا الجميل بغرارته وبشاشته ، وغلبة الفرح الطليق على الانقباض الحبيس ، وغلبة البشاشة على العبوسة اليائسة :(١)

تبسمْ فإنا لا نطيق تبسما ... حمانا الأسى إلا ابتسامة ساخر
تبسم فقد طالت على الورق غفوة ... وفى ثغرك الوضّاح فجر الدّياجر
تبسم فهذا اليأس أعشى نفوسنا ... وفى وجهك الضاحى جلاء البصائر
تبسم فإن القلب يسعد بالذى ... سعدت به واضحك وغرِّد وخاطر
يلذ لنا منك اغترارك بالصبا ... غرور الصبا روح لقلب المحاذر
ويعجبنا أنا نرى فيك معجباً ... مُدلاًّ على الأيام إدلال ظافر

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٧٠ وما بعدها .

بشوشاً تكاد العين تلمح قلبه ... وتسرد فى نجواه نظم السرائر
إذا غامت الجُلىّ تبلّجت بينها ... تبلج ومض البرق بين المواطر(١)

ثم يلقى نظرة أخرى على هذين القلبين اللذين جمع بينهما الحب فإذا أحدهما والأتراح حوله جمة ، وثانيهما يبكى وأفراح الحياة حوله كثيرة ، وهى لا شك مفارقة من مفارقات القدرة الخالقة فى الحب التى تهزأ بالظواهر والأشكال ، وتمزج بين العناصر أبعد ما تكون طبيعة وكُنْهاً ، ويلتفت من هذا إلى أثر هذا المزج العجيب ، فإذا قلبه المرهوب بما فيه من آلام وجراح ، غدا مروضاً مُذلّلاً بهذا القلب الآخر المشرق البشوش ، فصار مأمونا لا يرهب ، ثم ينتهى من هذا إلى أحسن تعبير عن اطمئنان صاحبه إليه ، والتذاذه بكشف مجاهل نفسه وخباياها فى ظل الحب وحراسته وأمنه ، فيدعوه أن يجول فى هذا القلب الوعر المرعوب ليستمتع بمشاهدة الخطر المأمون ويعلم أن الشمس لا تكشف سوى الدنيا الظاهرة ، وأن ليس غير الحب يكشف أعماق القلوب(٢) :

وتضحك والأتراح حولك جمّة ... تخافك خوفَ الجن رجم الزواهر
ونبكى وأفراح الحياة كثيرة ... يحاذرنا من حولنا كالطوائر
فيا قرب ما بينى وبينك فى الهوى ... ويا بعد شقّىْ دارنا فى الخواطر
طوى الحب ما بينى وبينك من مدى ... فنحن قَرينا موطن متجاور
أيا من رأى صبحاً وليلا تلاقيا ... وإلفين من صفو وشجو مخامر
لئن تخش من الليل صعباً مراسه ... لقد بت أخشى منك شمس الهجائر
أنا الليل فاطرقنى على غير خشية ... ولج باب أحلامى وجُلّ فى حظائرى
وسر حيث يخشى غيهب الليل نفسه ... وتعثر بالظلماء ظلماء كافر
لتعلم ما الدنيا إذا غال غولها ... وأنت أمين من طروق الدوائر
وتعلم أن الشمس تكذب قومها ... إذا حدثتهم عن خفى وظاهر
فكم بين لألاء الضحى من مناظر ... طوتها يد الأحداث عن كل ناظر

---

(١) المواطر : السحب .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقادص ١٧١ وما بعدها ، وراجع كذلك « مجلة الرسالة » بتاريخ ٢٢ من أغسطس ١٩٣٨ تحت عنوان « غزل العقاد » العدد ٢٦٨ .

وإذن فالعقاد صادق فى حبه على اختلاف مستوياته ، وأنه لا يحب حين يختار ، ولا يختار حين يحب ، فحبُّه مع القضاء والقدر ، وفيه شىء من العادة ، وشىء من الخداع ، وشىء من الأنانية ، وشىء من الغرور ، وقد يخلو من هذه المظاهر جميعها سوى شىء واحد هو الاهتمام .

وخلاصة الخلاصات فى غزل العقاد أنه يصلنا من خلاله بالطبيعة وأبنائها صلة الود والرحمة والتعاطف حيث يقوم له جميع أبنائها بوظيفة الرسول الأمين بينه وبين حبيبه ، وحيث يتسق الجميع فى لحن واحد جميل ، بحيث ينقلنا من خلال تعبيره إلى عالمه لنشاركه مشاعره فى الإحساس الكلى بصلتنا بالحياة قوية دفاقه تسرى فى شعورنا .

ومعنى هذا أن العقاد كان يندمج فى الطبيعة حينما يتغزل ، ونراه يندمج فيها كذلك حينما يأوى إليها بعد أن تثقله هموم الحياة التى كانت تهد كيانه .

فهو يصور الشمس مثلا وهى تغرب فوق البحر المتوسط بفاتنة نضت ثيابها عن جسدها وتسبح فى حمام ، ثم يلتفت إلى الوراء ليتحدث عن الممالك التى هوت على شاطىء البحر ، ويتسرب هذا الشعور إلى نفسه فيرفدها بأحاسيس شتى ممتزجة بشعاع فكرى من عقله ومنطقه الحيوى ، فيرى أن الحسن فى الفتاة لا يدوم ، ولا يرى الحسن يومين فى فلك حليف تمام :(١)

الحسن شمس فى المليحة لا يرى يومين فى فلك حليفَ تمام
حسناء مصر وكم سبت من قيصر عاتٍ وأذكت من جوى وغرام

ويجسد العقاد الطبيعة الصامتة ويشخصها بحيث تبدو حيَّةً تعمل عمل الأحياء فتنام الصحراء والليل يمشى عليها بخطوات وئيدة على حين يسمر فيها الريح ولكن هذا كله لا يعنى القمر أن يطلق نوره على صحراء خاوية أم على أعين نائمة ، لأنه لو كان يحفل النجم بالأبصار التى تراقبه لدب إليه دبيب البغض والحسد إلى قلبه :(٢)

وما عناك أكانت وهى نائمة صحراء خاوية أم أعينا هجدوا
لو يحفل النجم أبصاراً تراقبه إذن لدب إليه البغض والحسد

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٨ ، ٧٠ .

وعلى الرغم من هيمانه بالطبيعة ، فإنه يأنف منها إبان مرضه ، وتغدو نظرته إليها تشاؤمية ، ويتشوق للموت الصادق بدلا من الموت الخادع ، لأنه ينظر إلى الوجود على أنه كذب فى نعيمه وشقائه :(١)

كذب الوجود نعيمه وشقاؤه يا طول شوقى للحِمام الصادق

ثم يقف من الأرض فى قصيدة « أمنا الأرض » موقف الطفل من أمه ويأخذ فى مساءلتها عن كل ما يدور فى خلده بالنسبة للطبيعة : عن الشمس والقمر وعن الذهب وعن السبب فى أنها أخفته عن الناس حتى إنهم قد اختلفت أمورهم واضطربوا ، وضاع العطف ، وانمحى الأمن بينهم :(٢)

وقلت لها فما الذهب وفيم طويتــه عنا
فماج النـاس واضطربوا فلا عطفا ولا أمنـاً

* * *

فقالت لست أحسبـه سوى ضرب من الحجر
وإن الطفـل مطلبـه أشــد لكل مستتر

فا دماج العقاد إذن فى الطبيعة يتمثل فى أنه يحس بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ، ويحصى نبضاتها بحيث يحس أنه شخص من شخوصها ، وواحد من أبنائها ، وأن حركاته ونبضاته من حركاتها ونبضاتها ، وأن أحاسيسه موصولة بأحاسيسها ، وكلاهما يحتاج إلى رصيد ضخم مذخور من الحيوية الباطنية والصوفية ، والروحية ، لتأملات العقاد وتصوراته .

وكان صدق العقاد فى الرثاء يتمثل فى كونه لوناً من النقد والتحليل للمرثى ، بحيث يزن خيره وشره ، وعدله وظلمه بدقة ، وكان يقول فيه ما يبدو أنه الحقيقة المستمدة من أغوار نفسية المرثى لتغلغل العقاد فيها ، حتى غدت قصائده فى الرثاء ترجمات لأصحابها . وغدت من ناحية أخرى لا تقال إلا فيهم ولا يقولها إلاّ العقاد بالذات الذى يكتب عن نفس بشرية بمداد شعورى مصهور من نفسه هو .

وليس أدل على ذلك من قصيدته « رجعة الغريب » التى يرثى بها محمد فريد

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٦ ، ١٥٠ .

حينما رجعت جثته إلى الوطن لتدفن فيه ، فإنها تترجم عن حياته وأعماله العظيمة وعلاقتها بالاستعمار والسياسة المصرية آنذاك : (١)

هذا (محمدٌ) المؤمَّل قربه ... أقصى الكواكب دونه أبعادا
بخل الزمان به فما ترون مثاله ... فيمن ترون . وباطلا ماجادا
وأبى على يوم اللقاء المرتجى ... كالعيد ، إلا أن يكون حدادا
عوّضتُمُ منه خطيباً صامتاً ... يدعو فيُسمعَ صوتُه الآبادا
نضواً أباح السقم منه والردى ... ما يُستباحَ من الحطام فبادا (٢)
هجر الكلام فما يخاطب بينكم ... إلا ضميراً واعياً وفؤادا
يوحى إليكم عزمَه وثباتَه ... إذ لاثبات ، وتركه ما اعتادا
ويعلِّم الضعفاء كيف بلاؤه ... لو علَّم الليث الهصور نقادا (٣)
ألقى الحياة وودّ بعد مماته ... رَمْساً كما يرضى فعزَّ مرادا

ولما كان شعره ترجمة لنفسه ، ولما كان معتداً بنفسه ، كان لابد أن يتجنّب المدح فى الديوان ، وأن يربأ بشعره عن النزول إلى مستوى المدح ، وإن كان قد قد تخلّى عن ذلك فى شعر ما بعد الديوان كما سنرى فيما بعد — وذلك على الرغم من أنه يقول فى تكريم كلبة ولدت (٤) :

مامدحت الأنام يوماً وإنى ... لست آلوك يا كلب امتداحا

ومهما يكن من أمر ، فإن قدرة العقاد على نقلنا إلى عالمه ومشاركتنا له فى غزله واندماجه مع الطبيعة ورثائه ومدحه وغير ذلك من تجاربه الشعرية ، من أكبر الأدلّة على صدقه فى تعبيره عن شعوره تعبيراً يطغى على وعيه بحيث ترفده رواسبه النفسية ، ويستوحى الظلال الشعورية للألفاظ والتراكيب ، مع عمقه وسعة اتصاله بالحياة ونفاذه إلى الأسرار الكونية كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، وذلك لأن تعبيره عن شعوره كان ينم فى لحظات الإشراق والتهويم ، ولحظات

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .
(٢) النضو : المهزول ، والإجهاد .
(٣) النقاد : صنف من الغنم .
(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٨ .

التوهّج والانطلاق فى النفس الإنسانية التى يستحيل فيها العناد روحاً أكثر من كونه مُجَرّدًا ، وذلك كما فى شعر الديوان ، إذ كان يرفرف فى انطلاق لا يثقله الفكر ، ولا يتقيد بمشكلات الفلسفة ، وينطلق فى صرخات عميقة قوية ، وأشجان روحية خالصة ، وأحلام مهوّمة طائرة .

وقد كان العقاد يؤثر فى شعره التعبير عن الحالات النفسية التى تمثل تجاربه الذاتية على التعبير عن العالم العام كالسياسة والاجتماع ، لأن الحالة النفسية فى تصوره أفصح من أن يفصح عنها اللسان ، بل أفصح من أن يخفيها إذا حاول إخفاءها ، ومن هنا نراه يعبر عما اعتراه فى « ليلة الوداع » لحبيبته بقوله : إن هذه الليلة كان مطلعها جميلا ، وآخرها كان كئيباً ، وأن الليل يودع وجه الأفق ، والنجوم تذرف عيونها ساهيات من هول الفراق ، ويتمنى أن يعود لقاؤهما مرة ثانية قريباً ، كما يودع الظلام النجوم ، ويتمنى كذلك أن يعتورهما القرب والفراق تباعاً ، كما يتلو الصباح الليل ، وكل ذلك ليكون الفراق حكما جاريا عليه .

وأخيراً يطلب من الله أن يعيد له الليالى التى قضاها مع حبيبته فى مصر ، وأنه إذا كان له فى عمره بقية فليتها تصبح ماضياً جميلا (١) :

فلم أرَ ليلا كان أطيب مطلعاً ... وأكْئَبَ أعقاباً وأشجى معانياً
أقول ألا فانظر إلى الليل إنه ... يودّع وجه الأفق أسفع كابياً
وهذى النجوم الغرّ يطرفن فوقه ... ذَواهِل من هول الفراق سواهيا
أتخبو الدرارى ساعة البين لوعة ... وتسهو الدياجى ثم أصبر جافيا
وليت لقائى من فراقك كان لى ... وشيكا كتوديع الظلام الداريا
وليت النوى والقرب يعتورننا ... تباعا كما يتلو الصباح الدياجيا
إذن لتلاقى الوصل والهجر عندنا ... وصار النوى حكماً على الناس جاريا
فيامنْ يعيد الدهر من حيثما بدا ... أعدْ لىَ ليلاتٍ بمصر خواليا
إذا كان لى فى مقبل العيش مدة ... فيالت يغدو مقبل الغيب ماضيا

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٣ .

ومن هذا الضرب نراه يحدثنا فى قصيدته « خواطر الأرق » عن الخواطر التى عنّت له فى حالة أرق انتابته ، فيصور حالته النفسية بتصويره للون الليل الذى يمثل الكحل فى اللواحظ إلا مع العقاد الذى يرمد الغبار عينيه ، وقد ضن عليه بالرؤيا التى هى سلواه ، وإن فى الإنسان زعما يطيش به ومانعا يتردد ، وذلك لأن العقاد كان يحس بالزمن ويتمثل هذا الإحساس فى أنه كان شيخاً فى صباه بعقله وإحساسه ، على حين كان شاباً فتياً بجسمه وقواه ، وكان عيشه بينهما مجهد متعب ، وأن طبعه ليغريه كالطفل لايفارق اللعب . ثم يتحسر على عبث الحياة وسوء فعل الزمان والشر الذى يتوعد به ، وهو لايشتكيه ولايئن منه فى ذلك ، ولكنه يقول فقط أنه غدا مرأ وطاب له مالا يطيب ، وسره الحزن الذى يخفيه حتى أنه جزع حتى ظن الناس أن به مساً من الجنون ، وصبر حتى فهموا أنه كالصخر الجامد الذى لاحس له ، وأظهر التجلد ، مع أن التجلد فى الأسى بعض من الرياء ، وقد يحمد ذلك البعض من الرياء(١) :

كم فى الدم المدعوّ بالإنسان من ... زعم يطيش وعارض يتردّد
العقل شيخ والحياةُ فتيةٌ ... والعيش بينهما شقاقٌ مجهد
والطبع يغرينا ولست بواجد ... كالطبع طفلا لايفارقه الدّد(٢)
أوّاه من عبث الحياة وسوء ما ... يجنى الزمان وشر ما يتوعد
لا أشتكيه فقد أمَرّ فساغ لى ... ما لايسوغ ومرّنى ما يكمد
وجزعت حتى قيل جُنّ من الأسى ... وصبرت حتى قيل صخر جلمد
أبدى التجلّد والتجلّد فى الأسى ... بعض الرياء ، وبعضه قد يُحْمَد

* * *

إن الشعر إذا لم يصح أن يقال فى إنسان معلوم ، وصح أن يقال فى كل إنسان : فى السياسى والعالم ، والأديب والواعظ ، والصانع كان قولا خالياً من الصدق والمدلول .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١١٦ ، ١١٧ .

(٢) الدد : اللعب والضرب بالأصابع .

وهذا القول فى حد ذاته يقودنا إلى ظاهرة مهمة تتمثل فى آثار الصدق لدى العقاد ، لأن آية صدقه متمثلة فى أن نماذج شعره تترجم لكل خالجة من خوالج نفسه الشاعرة ، وأثر من آثار حياته الظاهرة والباطنة ، أو خلائقه وشعره ، ومن هنا نعلم من خلال شعره من هو العقاد الشاعر والعقاد الإنسان على سواء ، نعرفه معرفة الرأى كأنه شىء فى عقولنا ، ومعرفة القلب كأنه شىء فى خوالجنا ومشاعرنا . فنعرف أنه صادق فى شعره ، وأن صدقه هذا قد بعث فيه روح الاستقلال فى تعبيره .

وفى مجال التطبيق نلمح اعتداده بنفسه من خلال مداعبته لحبيبته حينما يقول لها : (١)

ائن كنت أنت ترين الجمال ... فإنى أريك جمال الجمال

وحينما يقول فى توديع من هجرته : (٢)

ليهنك اليوم قلبٌ ... تصيده بعد قلبى
ليس التلهف يوما ... على المفارق دأبى

وتلمح كذلك غربته فى الحياة وأثر الزمن فى سلوكه ، وأن جفاءه وغلظته أثر من فعال الناس معه ، وذلك حينما يقول (٣) :

إذا استصعبت نفسى وضاقت فجاجها ... ولاحت لمرأى العين كالجبل الوعر
فلا تُنكروا منها جفاء ووحشة ... ولا ترجموها بالقبيح من الكبر
فتلك ظلال الناس فيها ودونها ... طبائع كالماء النمير إذا يجرى
ولولا صفاء الماء ماعلقت به ... مشابه من أوعار شطآنه الغُبر
وإن جشأت نفسى وصابت سماؤها ... وقامت دياجيها على الأنجم الزهر
فمن أرضكم ضوضاؤها وقتامُها ... ومن صوبكم ذاك الغمام الذى يسرى
تليكم غواشيها الغضاب وفوقها ... شموس تميط الليل عن طلعة الفجر
وإنا لمرآة لما فى زماننا ... نحدث عنه حيث ندرى ولاندرى
تفيض لنا أفراحنا من صدورنا ... وما فاضت الدنيا لنا بسوى الشر

---

(١) ، (٢) ، (٣) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٦٥ ، ٩١ ، ٢٥٨ .

ومن هذا الضرب كذلك تصويره للزمن الذى عاش فيه شبابه الأدبى بأن بحاره لا تطهر ، وأنه دنس الهواء ، والطيبات فيه ترجع إلى شر الأمور بتدبير وإحكام (١) :

بئس الزمان فقد حسبت هواءه ... دنسا وأن بحاره لا تطهر
وكأن كلّ الطيبات يردها ... فيه إلى شرّ الأمور مُدبِّر
سبق اللئامُ إلى ذُراه فقهقهوا ... إن القرود لبالتسلُّق أخبر
مانيل فيه مطلب إلا له ... ثمن من العرض الوفير مقدر
وبقدر مابذل امرؤ من قدره ... يجزى فأكبر من تراه الأصغر

وقد أدى ضيق نفسه وأرقه إلى أن يحتقر كل شىء فى هذا الزمن ، ويرى أن الأمانى ماهى إلا خدع ، والغوانى ماهن إلا دُمَى حسنة الظاهر قبيحة الباطن ، والصداقات التى يزعمها الناس ماهى إلا نوع من البغضاء يأتمنها الناس ، وأن أكثر الناس لايفهمون من المجد والعبادة سوى مظاهر محسوسة وصوراً منحوته فكأنما هم عباد أوثان ، وما الصفات الكريمة سوى حلم يقظة : (٢)

زمنى جوزيت يازمنى ... أى بأس فيك لايهن
ما الذى أبقاه لى زمنى ... غال صفوى كله الزمن
ليس لى فى مُبْصَر أمل ... كل شىء فيه لى شجن
لا أرى فى القبح من حسن ... فلماذ يقبح الحسن
شاهت الأوصاف فى نظرى ... سِرّها المخبوء والعلن
ما الأمانى ؟ إنها خدع ... ما الغوانى ؟ إنها دِمن
ما الصداقات التى زعموا ؟ ... إنها البغضاء تؤتمن
ما العلا ؟ ما المجد ؟ فى أمم ... مجدها بل ربها وثن
ما السجايا الغرّ وا أسفا ... إنها حلم ولا وسن

ثم يقول فى تهكم فلتَسَلْ الأقدارَ عن حقيقة الحياة المرتبطة بالبدن والتى

---

(١) ، (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١١١ ، ٢١١ .

فتترى أنفاسها قطعاً على حين نعطيها بلاثمن ، وما هى غاية البصر فى رؤيته الإنسانة الجميلة هل هى اقتران الرؤية بالويل ، ولكن الويل أخف من العمى لأنه مصيبة أكثر من رؤية المبصر للمحن والخطوب (١) :

أقصارى الطرف من نظر رؤية بالويل تقترن
والعمى رزءٌ وإن وضحت فى ضياء المبصر المحن

ومعنى هذا أن شخصية العقاد تظهر من خلال شعره . وكانت شخصيته تظهر من خلال شعره الذاتى — كما سبق — ومن خلال شعره الموضوعى كما يبدو لنا فى قصيدته « ترجمة شيطان » إذ نعرف نفسه وعقله حق المعرفة ، وذلك من خلال صفاته لشخصيات هذه القصيدة ، لأنه يبث خواطره الفلسفية ونزعاته التشاؤمية التى أدركته إبّان غيمة الشك التى غامت على نفسه فى أواخر الحرب العالمية الأولى ، فتزلزلت فى نفسه كل القيم ، وقواعد الرأى ، وشاهت كل حالات الوجود الإنسانى فى ناظريه ، ووقر فى نفسه أن الحياة بعد تجربتها قبض الريح وباطل الأباطيل — كما يقول سليمان الحكيم — وأن الحق والعدل اسمان لامدلول لهما فى الوجود ، ولذلك تراه يصور الحق الذى يدعيه الغربيون بأنه فخ نصبه الشيطان وسماه الحق ، ولايخرج هذا الحق عن كونه طلاء الخبثاء ، وضلة الجهال ، ولغز الحكماء : (٢)

ورمى أول فخ فأصابا ودعاه الحق واستلقى فنام
وأناب الحق عنه فاستجابا فإذا الحق لجاج واختصام

***

وإذا الحق طلاء الخبثاء ، رَسَنُ الواهن ، سيف المعتدى
ضلّة الجهّال ، لغز الحكماء ذلّة العبد ، عُرَامُ السيِّد(٣)

---

(١) ، (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢١٢ ، ٢٤١ .

(٣) عرام السيد : حدة السيد أو شراسته وأذاه .

ثم يقول على لسان الشيطان بطل هذه القصيدة : إن الناس إذا وصلوا إلى الصدق فقد تجرّدوا عن الأهواء ونزغات الطبائع ومطالب اللحم والدم ، وهذا نذير الهلاك فى عرفه : (١)

إنما الصدق وبالٌ يفترى وأحق الحق ما يوحى الرجيم
أبطل الباطل لا يؤذى الورى وأحق الحق يودى بالصميم

ويصور خلود الفانين فى رأى الشيطان على أنه آجال ممدودة متعاقبة ليس إلا ، فكأنهم لا يزالون فانين مع خلودهم وهو إنما يريد الخلود المطلق الذى لا تحده الآجال(٢) :

أيها الفانون فى هذى الدُّنى خلدكم يا قوم آجال توالى
تحسبون الخلد فى نيل المنى قد خدعتم ! فاشكروا الله تعالى

* * *

قد خدعتم فاسألوا الدود أما يبلغ المأمول من شهوته
واغبطوه فهو أرقى سلما ، أو ما يوغل فى حمأته

وإذن فنحن نرى أن العقاد قد جسّم حياته الشخصية فى أشعاره ، بحيث نجده من خلالها - إذا أحسنا النظر والقراءة وتعاطفنا معه بفكر واعٍ مفتوح ، وشعور سمح بسيط - شخصاً عجيباً فى وضوحه ، مزدانا بأزهر ألوان الحياة وأغزرها ، ونعرف كذلك - من خلال أشعاره - نفسيته ماهى ؟ ومزاجه ماهو ؟ والدنيا التى يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه ، وتتمثل فى خياله ، ويطلعنا العقاد أيضاً من خلال أشعاره - على نبع الحياة السارى وراء اللحظات المفردة والأحداث المحدودة . وكان يمتح كل هذا من تصوره الواعى للشعر ، ومن شعوره الكامن فى ضميره الذى ينبض به من الداخل حتى لينسى الصورة التى يرسمها شعره لفكره الواعى ، ومن هنا كان شعره حاراً ، لأنه ينطلق من ضميره إلى تعبيره ، ولأنه كان غناء رفافا طليقا ، ينبعث من قلبه غناء متوهجا بمشاعره الفياضة ، وينطلق انفعالا يستحيل بالتعبير إبقاعا .

---

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .

وفى الواقع أن ما أوردناه من مضامين فى شعر العقاد لا تخرج عن كونها ظواهر رومانتيكية اقتضتها طبيعة العصر الذى ذاق فيه المواطنون كل صنوف الخسف والاستبداد على يد الحكام آنذاك . وفى هذا الجو الخانق لفردية الشاعر التقليدى وحريته ونسيان ذاته ومشاعره ووجدانه برز من الشعراء النقاد - من بينهم العقاد - يستوحون ذوات أنفسهم ويتأملونها ، ويعبرون عن رغباتهم المكبوتة فى أغوارها .

وبالإضافة إلى ماسبق فإن طبيعة المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى فى ذلك الوقت كانوا يريدون علوا فى الوطن وتميزاً على أبناء الطبقة العاملة ، وذلك لأنهم كانوا يحسون أنهم التربة الخصبة التى سيبنى عليها الأمل المرتجى للأمة ، ولأنهم كذلك طلائع النهضة التى يسهم بها الوطن بنفر من أبنائه بعد ما كانت الحياة الأدبية منوطة بالشآميين والأتراك ونفر قليل من المصريين ممتد على أبعاد القرن التاسع عشر لا يمثل اتجاها مصرياً عربياً ، ولا يؤلف فى النهاية وحدة فكرية ، ومن ثم أحس هؤلاء بذواتهم فراحوا يعبرون عنها وارتبطوا بالطبقة الوسطى ضد « الأرستقراطية » الحاكمة والمحتلين الغرباء .

ويتضح هذا الإحساس بذواتهم من وصف العقاد لمحاولاته النقدية بقوله : « وأوجز ما نصف به عملنا أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما ، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنسانى مصرى عربى . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربياً بحتا يدير بصره إلى عصر الجاهلية »[1] .

وقد سار العقاد فى نقده نفس المسار فى شعره من حيث الصدق الشعورى ، إذ يتمثل الصدق الشعورى فى تصوره فى أن يعبر الشاعر عن عاطفته بغذاء من حرارتها ، لا بوقود من خارجها ، لأنه لا يحلو له غير ترديد نفسها وتقليب وجوه ماضيها وحاضرها . ولا بد أن ينفذ الشاعر إلى روح تجربته ويحيط بأصولها

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ١٤١ و٣٦٨ .

ومقوماتها ، ومن هنا كان الصدق لدى العقاد غير مطابقة الواقع التى هى جمع معلومات خارجية حول موضوع التجربة لا تمس روحه ولا تدخل منه فى مقوماته ، ولا شك أن أهواء النفس تختار الأسلوب الذى يلائمها ويدور فى جوانب النفس، لا الأسلوب الذى يدور فى الأذن ، ويطن فى جوانب الأسماع(١) .

ويرى العقاد أن الشاعر إذا كان صادقا مع نفسه ، لا يكتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر أو اللفظ ، ويستقل بطريقة لنفسه ، لأن شعره مستمد من طبعه وأنه أثر من آثار روح العصر فى نفسه ، ولا بد للشاعر أن يعيش بفكره وخواطره فى عصره الذى يعيشه ولا بد أن تجمع نفس الشاعر بين دقة الإحساس وحب الجمال ، وأن تكون بها يقظة بيّنة بمختلف جوانب الحياة ، ومن هنا يكون فنه جزءاً من حياته أياً كانت حياة الشاعر من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ ، فحياته وفنّه - إذن - شىء واحد لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وموضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته على حد تعبيره(٢) .

وفى تصور العقاد أن النظر إلى الحياة لن يتسع ولن يصح ولن يكمل إلا بخيال الشاعر الذى يستوعب ما يراه ، ويقيس ما غاب على ما حضر ، وما يمكن على ما أمكن ، وما يتمخض عن المستقبل على ما درج من ألفاف الزمان ، ومن هنا فإن الشعر يتسع لجميع آفاق الوجود ، ويوسع آفاق الحياة ويسيطر عليها بوساطة العالم الذى لا ينحصر فى قالب ولا يتقيد بمثال ، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق (٣) .

على أن الشاعر إذا اتجه إلى الحياة ، وانصرفت نفسه إلى ما بين الأحياء من العواطف والدوافع والصلات ، نراه يسمعنا أصداء النفس الآدمية فى جهرها

---

(١) ، (٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٣٣١ ، ٣٦٨ .

(٣) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٨ — ١٠ .

ونجواها ، وفى شوقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معارج الخير ، وحين تتردّى فى مهابط الشر ، ويردد لنا ما تضج به النفس من الآلام ، وما تحلم به من الآمال ، ويترجم لنا ألغازها وكناياتها ؛ فإذا هى كلمات صريحة ، ويجمع لنا أشتات هواجسها وتجاربها (١) .

ويرى أن الشاعر إذا لم يعبر عما يجيش بنفسه بإحساسه الفنى ، فإنه يكون صانعاً ، لأنه لا توجد عنده سليقة إنسانية ، بل سليقة لغوية ، ويغدو شعره لا يرقى إلى درجة الشعر الذى هو مظهر من مظاهر الشعور النفسى ، ولا تذهب حركة فى نفس الشاعر بغير أثر ظاهر فى العالم الخارجى .

وتأسيساً على ما سبق يرى العقاد أن الشعر ليس خاصة عربية ، ولكنه خاصة إنسانية ، وليست البلاغة اليوم مزية لغوية ، ولكنها مزية نفسية ، إذ أن الناس يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم ، وإن وقع فى تصوُّرنا أن الأمر على عكس ذلك لطول عهدنا باستخدام اللغة فى التعبير عن مرادنا ، إذ أن اللسان موضِّحٌ فقط ومُفَسِّر لما عساه أن يبهم على السامع ، ولا يمكن أن يعبر تمام التعبير عن وجداناته(٢) .

ومن ثم يوصى العقاد أن يلتزم الشاعر ظاهر الحقيقة الفنية وبساطتها ، لأن الشعر الأصيل لا يتعداها ولا تخالف روحه روحها ، فلا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت فى النفس واحتواه الحس . والحقيقة الفنية — فى تصوره — هى الحقيقة النفسية والتى تتمثل فى صدق الشاعر بينه وبين نفسه ولو خالف بذلك المألوف ، لأنه لا يعنى حينئذ إلا بتصوير الضمائر الخفية ويغتفر للشاعر حينئذ مدابرته لأحكام الحس والعقل ما دام يخدم بذلك الحقائق النفسية(٣) ، ولذا فإنه ليأخذ على الشعر العربى آنذاك أنه ينقصه شعر الحالات النفسية ، لأنهم يفهمون شعر الأسلوب ، وشعر المعانى الذهنية وشعر الألاعيب اللفظية والمعنوية ، ولا يفهمون الشعر الذى يترجم به لقارئه بغير ما حفاوة مقصودة بذلك الذى يسمونه المعانى ،

---

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٣٦٠ ، ٣٦٢ .

ويفهمون منه أن يكون الشاعر مختلقاً للخواطر مكثراً من المبتكرات المتسقة مولعاً بالاستعارات والمواقف التى لا موقع لها فى القصيدة(١) .

ومن ثم يعتقد العقاد أن آية الشاعرية الأولى تتمثل فى تعبير الشاعر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان الشاعر لا يصف حياته وطبيعته فى شعره ، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى من الناس رسالة حياة وصورة ضمير(٢) .

وفى مجال التطبيق نراه يطبق على الشعر الإنجليزى ، ويختار منه قطعاً شعرية للشاعر « توماس هاردى » تُعَدُّ ترجماناً صادقاً لحالة تعترى النفوس الشاعرة ، وتقفنا على مقدار ما يعانيه الشاعر فيما يحتاجه من الحياة ليقول مثل هذا الشعر الذى يلج بنا حرماً سماوياً لا لغو فيه ولا صغار ، على حين أنه شعر بسيط « لا معنى » له غير ما يحلوه من حالات النفوس أو صور الخيال(٣) .

وفى تصور العقاد أن الصنعة فى الشعر من عمل الذكاء والمعانى فى شعر الصنعة غريبات عن الشاعر وإن دعاهن باسمه ، لأن شعر الصنعة كالوردة المصنوعة التى يبالغ الصانع فى تنميقها ويصبغها أحسن صبغة ، ثم يرشها بعطر الورد فيشم منها عبق الوردة ويرى لها لونها ورواؤها ، ولكنها عقيمة لا تنبت شجرا ولا تخرج شهداً وتبقى بعد ذلك الإتقان فى المحاكاة زخرفاً باطلا لا حياة فيه(٤) .

ومن ناحية أخرى يعارض الطبع بالصناعة والبهرج وذلك ناشىء من عدم عكوف الشاعر على إرضاء فئة خاصة من الناس يتملقها ويلتمس مواقع أهوائها العارضة وشهوات فراغها المتقلبة ، بحيث تكثر فيه الصنعة ويقلُّ الطبع ، فيضعف ويسف إلى حضيض الابتذال ، ثم يجمد على الضعف والإسفاف ، ومن هنا يفقد الصدق فى الإحساس والإخلاص للحقيقة كما تراها نفس الشاعر(٥) .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) المرجع السابق صفحات : ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٣٥٨ ، ٣٧٨ — ٣٨٦ .

ومهما يكن من أمر ، فإن صدق الشاعر فى تصور العقاد يرفده الطبع القويم الذى يجعله يعبر عما يوافقه غير متوخٍ فيه المحاكاة لغيره ، ويبدو التطابق فيه واضحاً بين الشاعر وشعره ، ويتمثل طبع الشاعر فى كونه مطبوعا على الشعور الجديد ، أو شعور الطفولة الفنية التى تلازم الشاعر ، فلا يتغير منه إلا القليل بدراسة نصيبه من اللغة والعلم واستيفائه مادته من الفن والصياغة ، لأن الباعث على شعر الشاعر موجود بمعزل عن الكلام ، لأنه لا يخرج عن كونه أداة للشعر وليس هو الشعر شأنه فى ذلك شأن اللون للرسام ، والرخام للنحات[١] .

وليس شعر الشاعر — فى تصور العقاد — سوى إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه ، فللردىء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه والإبانة عن صحته وسقمه ، بل ربما كان بعض رديئة أدل عليه من بعض جيده ، وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا أحسن أوقاته ، ويحيا فى أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته فى الأوقات السيئة أضعاف حياته فى أحسن الأوقات[٢] .

ومهما يكن من أمر ، فإن العقاد يرى أن صدق الشاعر يتمثل فى أن يعطينا الطبيعة كما هى ، لا كما ينقلها بالسماع من أفواه الآخرين . لأن التقليد يقضى على السمات الخاصة بالشاعر وأهمها التفرد والابتكار الناشىء عن الصدق فى الشعر ، ومن هنا يرينا الشاعر ما فى الدنيا وما فى نفس إنسان ، ونعرف منه الطبيعة على لون صادق ، ولكنه لون بديع فريد ، لأنه لون الشاعر دون سواه .

ومن هنا نرى أن دنيا الشاعر لها خصائصها وألوانها ومعالمها وتقديراتها ، ولذا يكون صاحب رسالة خاصة فى الحياة ، وشعره ثروة تضاف إلى نفوس الأحياء ، لأنها تطلعهم من دنياهم على عالم جديد ، وتضيف إلى أعمارهم وإلى أرصدتهم الخاصة من الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الأفراد فى جيل من الزمان[٣] .

وليس معنى ظهور شخصية الشاعر من خلال شعره أن يسرد الشاعر تاريخ حياته ، بحيث نرى فى شعره ، فى أى سنة ولد ، ولا من أى أصل نشأ ، وعلى أى

---

(١) و (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ؛ صفحات ٣٦٠، ٣٧٨، ٤٠٤

(٣) المرجع السابق ص ٣٧٨ ومابعدها .

أستاذ تعلّم ، وماشاكل ذلك من الحوادث والأنباء التى يشترك فيها جميع الناس دون استثناء لأديب أو شاعر أو فنان، ولكن الذى نعرفه من شعر الشاعر هو شخصيته بوصفه إنساناً يعبر عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره (٢) .

(جـ) التصوير الشعرى :

قبل أن نتحدث عن التصوير الشعرى ينبغى أن نتحدث عن معجم العقاد الشعرى ، وعن جرس الألفاظ فى الصورة ، والتركيب الجزئى داخلها ، وموقف العقاد من المحسنات والاستعارات والتشبيهات ، ثم نتحدث بعد ذلك عن التصوير الشعرى .

وعلى الرغم من أن وظيفة التعبير فى الشعر لاتنتهى عند الدلالة المعنوية للألفاظ بل يضاف إليها الإيقاع للكلمات والصور والظلال بحيث تغدو وحدة لاتتجزأ هى وحدة الشعور والتعبير ويصعب انفصالها فى العمل الشعرى ، فإننا سنحاول أن نتحدث عن معجم العقاد الشعرى ؛ إذ كان يعمل على ألا ينزل الأسلوب الشعرى عن مستواه إلى الأسلوب الخاص بالنثر كما يوصى بذلك كوليردج (٢) ، وذلك لأن نقل القصيدة من صورتها الشعرية إلى صورة نثرية يُعدُّ وأْدًا للشعر فيها ، « فكل ما يمكن أن يقال فى النثر من الأفضل أن يقال نثرا » (٣) .

والدارس للألفاظ فى شعر العقاد فى هذه المرحلة التلقائية من حيث الانفعال والاختيار لبعض الألفاظ الخاصة به يرى أن العقاد كان يعرف الألفاظ وتراكيبها التى ستولّد الانفعال بالإضافة إلى موهبة وضع الألفاظ فى تتابع إيقاعى والسيطرة على هذه الموهبة . على أن انفعال الشاعر الخاص ليس هو الانفعال الذى يحاول إيجاده لدى قرائه ، لكنه يرجع إلى بواعث الإبداع عنده ، إذ كان يختار ألفاظه من المعجم الشعرى القديم .

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٣٩٦ .

(٢) Coleridge : Wordsworfh Poetry and Prose, P. 1 etc.

(٣) T.S. Eliot : Points of View, Faber and Faber, London, p. 52.

ولاضير على العقاد استفادته من تراث الماضى وافتتانه به ، لأن كل نتاج يقاس بنسبته إلى تراث الشاعر كما يقول الناقد « اليوت »[1] . ولاضير عليه كذلك أن يُـولعَ فى الوقت نفسه بالآداب الأوربية ، لأنها بمثابة عملية تهجين لثقافة شاعرنا من حيث المضمون ، وفهمه لرسالة الشعر وماهيته فى إطار لغوى عربى يمتاح رصيده من المعجم الشعرى القديم . لاضير عليه فيما سبق ، بل واجبه كشاعر أن يصنع هذا ، ولكن الضير يتمثل فى إيغاله فى استخدام الألفاظ الغريبة التى لايحتفى بها زميلاه فى مدرسته (المازنى ، وشكرى) ولا يحتفى بها غيرهما من الشعراء المعاصرين .

وفى مقام التدليل على استخدامه للألفاظ الغريبة فى هذه المرحلة نسوق بعضاً منها .

فهو يستخدم فى معجمه كلمة الأبيل بمعنى الراهب ص ٥٤ ، والآذين : المؤذن ٧٤ ، أيام بمعنى دخان ٢٨ ، ١١٥ ، الأيِّد : القوى الشديد ٨٢ ، ألاقة : منألقة ٣٨ :

من كل ألاّقة بالحسن طلعته مستملح التيه يعطو وهو خجلان

والأضاة : المرآة ١٤٥ ، الأولق : الجنون ١٦٢ ، البهْر : الجهد الشديد وتتابع النفس من الإعياء ١٥٥ ، البوْغَـاء : التراب ١٥٣ ، تامور الفؤاد : دمه ٣٥ ، تأطر : تبختر فى المشى وتثنى فيه ١٤٣ :

أتعبت نفسك بالوقار فأقصر والعب كما لعب الصبا وتأطّر

والثبَـج : الظهر ٧٠ ، الجديس : المجدب ٩٢ ، الجران : العنق ٥٤ ، الجربال : الخمر ١٢٢ ، حان بمعنى مات ٤٦ ، الحسيس بمعنى الحس ٩٢ ، خضارة دون ال البحر ٤٧ ، الخيم : الطبع ٨٧ ، ١٥٥ ، الخندريس : الخمر ٩١ ، الدَّبـى : الجراد

---

(١) T. S. Eliot : Tradition and the Individual talent, in : Sacredwood, P, 47 , 48-49-53, 1950.

قبل أن يطير ٨٧ ، الدَّبق : الشرك ٩٨ ، دِهاق : ملآنة ١٠٨ :

آه لولا صبابة وغرام قد شربناه والكئوس دِهاق

وذيفان : بمعنى سم ص ٤٥ ، الرِّعان : الجبال ذات العظام الشاخصة ٩٥ :

وشرد النوم عن الجفان فرددت صداه فى الرِّعان

وإرغان : إنصات ٤١ ، رَقَّان : مزركش الثياب ٣٨ ، الرَّنق : الكدر ٨٩ ، والرَّواجب : مفاصل الأصابع واحدتها راجبة ٦٢ :

أوشَّج فى كلتا يديه رَواجبى وشيجاً يظل الدهر أخضر ناميا

ورَوَع : صباحة وجمال ٣٩ ، المزءود : المفزع ٨٥ ، السُّحالة : برادة الذهب ٦٠ ، اسحنكك الليل : أى أظلم ص ١٥[1] ، يشأى : يعجب من شآه بمعنى أعجبه ٩٠ ، تشظىّ : تكسر ٧٩ :

فيامن يرانى والفؤاد كأنه ذبيح تشظّى فى تراقيه منصل

والمحاجر شَكرى : ملأى ١٠٨ ، الشَّمرى : الأشد مضاء فى أمره ٨٨ ، الصُّمان : الأرض الصلبة ذات الحجارة ٩٥ ، تنصاح : تنجلى ٣٨ ، الضُّراح : البيت المعمور فى السماء الرابعة ١٧٨ ، تَضْرى : تغرى ٢٢ ، الطِّبن : الفطن ٣٦ ، الأعصم من الظباء ما فى ذراعيه أو فى أحدهما بياض ١٢٦ ، الغَشمر : الذى يركب رأسه فى الحق والباطل ٨٨ ، يفشأغلة : بكسر حدتها ١٧٦ ، القَسور : الأسد ٨٧ ، القُنعان : من يرضى باليسير ٤٤ ، الكظان : الضيِّق ٤٥ ، اللأواء : ضيق المعيشة ١٩٤ ، الماذق : المتلوِّن ٥٢ :

ثم نادى بالرياء المجتوى فأبى الحبُّ إباء الماذق

النَّجر : الأصل ٥٤ ، النَّكس : الضعيف ٦٧ ، النُّغبة : الجرعة ٩٧ ، النَّال : النوال ١٠٧ ، لا تورجروا : لا تصبوا الدواء ١٥٧ ، الوَدق : نقط حمر تخرج

---

(١) من الطبعة الأولى للجزء الأول .

فى العين من دم تشرق به ٤٣ ، الوَذيلة : المرآة ٨٢ ، الأورَق : الذئب ١٧١ ، المواطر : السحب ٢٧١ ، الوطيس : الفرن ٩٢ :

يكاد يبث حوليه ضياء كما بثّته نيران الوطيس

الوِقر : الحمل الثقيل ١٥٥ ، الوَكف : المطر الغزير ١٦٣ ، الوكل : الجبان ٦٧ :

لقد ظفرتن بى ختلا بلا تعب وما ظفرتن بى نِكساً ولا وَكلا

والأوهاق بمعنى الأحابيل فى قوله[1] :

فالنا كلما دارت نواظرنا مدت اليهن أوهاق وأشطان

وقد يأتى بجمع غير مألوف الاستعمال لمفرد مستعمل مثل جمعه كلمة أصيل على أَصلان ٣٨ :

والصبح فى حلل الأنوار طرزه فى الشرق والغرب أسحار وأصلان

وكلمة آذىّ بمعنى الموج الشديد على أواذى ٥٧ ، وثغب بمعنى الغدير فى ظل جبل على ثُغبان ٩٥ ، وكلمة حظ على أحاظى ١٠١ :

وأرته أحاظى الناس من قبل نحوسا مقسومة وسعودا

وكلمة دَستان وهو الوتر على دساتين ٤٢ ، وكلمة سانية على سوانى وهى دواب الماء ٩٧ ، وكلمة قَشعم على قشاعم وهى النسور ٣٣ . وقد يتوسع فى عملية الجمع فيجمع الكلمة على غير قياس كما فى كلمة « فناء » حيث جمعها على « أفناء » مع أن فناء : الساحة فى الدار أو بجانبها ، وجمعها القياسى أفنية ، أما أفناء فواحدها فِنْو ، يقال هم من أفناء الناس لا يدرى من أى قبيلة هم ١٥٥ :

تعيا الجياد وَتستنُّ الخراف إذا تجاولا بين أسداء وأفناء[2]

وقد يجمع كلمة سيمة بمعنى علامة جمع قلة قياسى على سِيم ، مع أن سيم[3]

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٨ .

(٢) الأسداء جمع سدّ وهو الحاجز بين الشيئين .

(٣) تقول القاعدة : إن فعل — بكسر ففتح — جمع لاسم تام على فعلة ، — بكسر فسكون — وقد يجمع فعلة وصفا على فعل — بكسر ففتح — وهو قياسى ولكنه قليل. راجع الجزء الرابع من « النحو الوافى » ص ٤٧٩ الأستاذ عباس حسن ط أولى سنة ١٩٦٣

جمع لسامة وهى الموت أو الذهب ١٤٣ :

يعلوك من سِيَم الجلال مهابة كالظبي يمرح فى إهاب القسور

وقد يشتق من كلمة مألوفة مصدراً غير مألوف الاستخدام كاشتقاقه صَغْو من صَغا بمعنى استمع ١٠١ فى قوله :

جذلا كأن صغْوه لا غراماً وجد الآن قلبه المفقودا

وقد يضمِّن كلمة معنى كلمة أخرى مثل قوله : (١)

إنى إلى الرعى من عينيك مفتقر يا ضوء قلبى فإن القلب مدجان

قد ضمن كلمة الرعى بمعنى النظر ، لأنه يفتقر إلى أن ترعاه حبيبته بعينيها ، لأن نظراتها إليه تبعث فيه الأمل ، وتوقظ فيه جمال الحب وروعة الحياة فى نفسه ، كما تنير قلبه الغائم بحيث إذا نظرت إليه الحبيبة شعّ فيه النور . . نور الأمل .

ومثل قوله : (٢)

يا من إلى البعد يدعونى ويهجرونى أسكتْ لساناً إلى لقياك يدعونى

أسكتْ لسان جمال فيك أسمعه فى كل يوم بأن ألقاك يغرينى

فهو فى هذه الصورة قد صارت لديه المرئيات كأنها مسموعات ، ووصفها على هذا النحو لتثير فى نفسه معانى وعواطف خاصة .

وقد يصف المذكر بكلمة يغلب فيها أن يوصف بها المؤنث مثل قوله :

يا ضوء قلبى فإن القلب مدجان

وقد يضفى على بعض الكلمات العامية قيمة أدبية باستخدامها كما فى كلمة « شُغلان » فى قوله: (٣)

نفاه عن عرس الدنيا شواغله إن الحداد عن الأعراس شُغلان

---

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٢٠ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٣٤٤ .

وكما فى كلمة « هكذا الدنيا » التى تنطقها العامة فى حين فى قوله (١) :

فما اخترت على حال ولكن « هكذا الدنيا »

وقد يستخدم بعض الألفاظ الأجنبية ، كما فى كل كلمة « بهلوانية » الفارسية من « بَهْلو » بمعنى بطل ص ١٢٦ ، و « فيروذج » ص ٧٤ وهى فارسية معربة ، « كيوان » اسم « لزحل » بالفارسية ، ويضرب به المثل فى العُلو والبعد ٤٥ ، كما يطلق على « عطارد » إله الغناء والفنون عند اليونان ، وعلى كبير الآلهة فى الأساطير الإغريقية ، وغير ذلك من الألفاظ الأجنبية التى تؤكد لنا قابليته للتجديد والتسامح فى استخدام الدخيل المعرّب ، أو الشائع المكرور على ألسنة الناس فى حياتهم اليومية كما فى الألفاظ العامية التى يستخدمها فى شعره ، على الرغم من أن معجمه الشعرى — فى الأغلب الأعم — فى ديوانه ذى الأجزاء الأربعة فخمٌ فى ألفاظه الجزلة التى لاتسير على ألسنة الأغلب من الناس بله المثقفين ، ولكنه مع فخامة ألفاظه وجزالتها ، كان يبدعه تلقائيا من قراءاته للأدب العربى القديم .

على أنه كان يعنى بمعجمه الشعرى عناية قصوى جعلته يغير بعض الألفاظ فى شعره — حينما أعاد طبع الأجزاء التى نشرت مفردة فى مجلد واحد — ليؤثر فى صورة الحقيقة الشعورية التى ينقلها التعبير إلى الآخرين وذلك مثل قوله فى قصيدته « حظ الشعراء » فى الطبعة الأولى (٢) .

فوا رحمتا للظالمين نفوسهم وما أنصفتهم أمّة وجدود

غيَّرَ قوله « أمة » بقوله « صحبة » (٣) ، وهذا التغيير ينقل الحقيقة الشعورية من أن غبن الشعراء بعدما كان من الأمة والحظوظ عدا من الصحاب والحظوظ ، ولعل الذى دعا العقاد إلى هذا التغيير أن الأمة كانت قد نضجت فكرياً نوعا ما من النضج ، وهو كاتبها الأول فى حزب الوفد ، ولا يليق بكاتب الأمة أن يتهمها بغبن شعرائها .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٢٠ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٣٤٤ .

(٢) و (٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ط أولى ص ٧٨ ، ط ثانية ص ٨٣ .

وكذلك تصويره لمنظرٍ فى الليل المقمر حيث رقّت ستائر الليل بحيث يرى ما كانت تحجبه قبل الشف ، وذلك لأن البدر ينشر نوره غير صاف ولا داكن كأنه بين النور والظلمة أو كأنه نصف نور ، وفى هذه الحالة تصور العقاد أن الليل ظل لشبح الكون الكبير (١) :

كأنما الكون يبدو من خلف ستر وثير
كأنما الليل ظلٌّ لشبَحْ كون كبير

ولكنه غيّر البيت الثانى فى الطبعة الثانية ليعطى للصورة أبعاداً أخرى حيث يضفى عليها ذاته فتنصهر مع الكون الذى يظهر من خلف حجاب كثيف بجلاله ورهبته كأن هذا الحجاب ظل كون مغيب فى الدهور ، وفى هذه الحالة ترى العقاد يحاول أن يخترق أعماق الكون الذى لانهاية له من حوله بوساطة أحاسيسه المتدفقة وأشعة من فكره وتأملاته (٢) :

كأنه ظلّ كون مغيَّبٍ فى الدهور

وبالإضافة إلى ماسبق كان يوثر فى شعره اختيار الكلمات التى لها جرس من معجمه الشعرى ، لأن الجرس يضفى على دلالة الكلمة ملابسات ومشاعر فى نفس العقاد صاحبت اللفظ ، أو النفس البشرية بصفة عامة ، ومن ثم كانت المسافة كبيرة بين المدلول الذهنى المجرد للفظ والمدلول الشعورى الذى يشمل هذا المدلول الذهنى ويضيف إليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، ولأن له من ناحية أخرى قيمة موسيقية إلى جانب الإيقاع ، ويخلق جوا بواسطة وسائل غير منطقية مطلقاً . (٣)

ومن ذلك قوله فى قصيدته « إلى جار بحر الروم » التى أرسلها إلى صديقه عبد الرحمن شكرى بالإسكندرية رداً على قصيدة يشكو فيها من غضبه على الحياة والأحياء جميعا : (٤)

فَلْيَسْلِينَّك فى جوارك خضرم(٥) غضبان يقذف باللغام المزبد

فترتسم صورة البحر الواسع فى جرس البيت كله ، ذلك البحر الهائج الغاضب

---

(١) و (٢) المصدر السابق ط أولى ٩٧ ، ط ثانية ١٠٢ .

(٣) Confeténces de L'institut de Linguistique de L' Universite de Paris, IV Anneè 1936,
L'etet Actuel du-Phonetisme Françaispar, P. Fonché

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٨ (٥) الخضرم : البحر

الذى يقذف بالزبد من قمم أمواجه من ثورته وغضبه ، وفى جرس قوله « خضرم » بمعنى البحر الواسع ، و« اللغام » بمعنى الزبد ، وإن اللسان ليكاد يتعثر فى نطق الكلمتين حتى يوحى هذا التعثر بضخامة البحر وهوله فى غضبه .

وكذلك قوله فى قصيدته « سوانح الغروب على شاطىء بحر الروم »[١] :

الليل أرخى فى السماء سدوله ورمى بأستار على الآطام

فتصور كلمة « الآطام » وما يوحى به جرسها قبل أن يعرف أن معناها الأبنية المرتفعة والحصون ، أليست توحى بتلك الصورة الهائلة التى ترسمها والظلال المصاحبة لها بحيث يتخيل الإنسان أن الليل سينقضُّ عليه بعد أن أرخى سدوله فى السماء وهوى بأستاره على تلك الأبنية المرتفعة والحصون .

وتسمع قوله فى قصيدة « بعدعام » : [٢]

أو فحسب القلب ما طمَّ وأربى لا تبدِه

قد دعاه الله للحب فلبَّ لا تزده

فتشعر بالإحاطة من جرس كلمة طمَّ التى ترسم صورة لقلب شاعرنا وقد لعبت به الغانيات حتى لم يبق فيه متسع لأن تعبث به غانية أخرى لأن كلمة طم تطمّ وتعمّ كالطوفان يغمر كل شىء .

وتسمع كلمة « كظّان » فى قوله[٣] :

لا يجهل الخير أدراهم وأجهلهم ففيمَ عالمُهم بالشر كظّان

فتشعر بالامتلاء الذى ترسمه لنا تلك الكلمة المشخصة لذلك العالم الذى ضاق بشرور هؤلاء الناس مع عدم جهلهم بالخير سواء العالم فيهم والجاهل .

ومن هذا الضرب قوله فى قصيدة « شبان مصر » [٤] :

يمشى ولو كان وقراً ما يسير به من المساوىء أنضته بأعباء .

فكلمة « وقراً » تصور لنا ذلك الحمل الثقيل من المساوىء ، ويوحى جرسها بذلك الجسم الثقيل الذى يتعب شباب مصر ويثقل كاهلهم .

وقوله فى قصيدة « الشتاء فى أسوان » : [٥]

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٥ .

(٢) و (٣) و (٤) المصدر السابق صفحات ٤٥، ١٤٢ و ١٥٥ .

(٥) نفس المصدر ص ٦٩ .

والنيل مُصْطفق كَمَنْ قد هـــزّه فرط السرور

تشعرنا كلمة « مصطفق » بجرس غليظ يوحى إلينا بتلك الحركة التى تحدث بتدفّع الأمواج المختلطة المتجاوبة فى آن واحد كأنها ترقص رقصة الإنسان المسرور غاية السرور الذى يتمايل طرباً من فرط سروره .

ونكاد نعتقد أنه على الرغم من أن الألفاظ المفردة ليس لها قيمة شعرية فى ذاتها وتستمد قيمتها الشعرية من السياق إلا أن الألفاظ التى وقفنا عندها فى الأمثلة السابقة ، والتى ترمز إلى معجم العقاد الشعرى تمدُّ الخيالَ بشحناتها وظلالها حينما يوجه إليها الإنسان انتباهه ، وحينما يستدعى فى خياله صورة مدلولاتها الحسية ، وذلك واضح فى ديوانه الكبير الذى يمثل المرحلة التى نتناولها ، إذ كان يُعْنَىَ فى هذا الديوان بالأداء الفنّ المشحون بالإيحاءات والانفعالات الجياشة ، والصور والظلال للألفاظ التى كان يستخدم منها مادة بنائه لتجربته الشعرية ، تلك الألفاظ المشعَّة التى كان يعبر بها عما يكتنف العالم من غموض وما يحاك للبشرية من ويلات ودمار ، أو التى يعبر بها عما يكتنف الوطن من ويلات السياسيين الذين يقودونه تجاه الهاوية .

على أننا إذا تأملنا الألفاظ التى أوردناها من شعر العقاد وجدنا أنها من شعره الذى أبدعه فى شبابه الأدبى ، وهذا يدلنا على مدى ضلاعته فى الأدب العربى القديم ومدى اطلاعه خاصة أن هذه الألفاظ فى تراكيب من فكر العقاد نفسه ، ولم تأت فى قوالبها الشعرية كما كان يصنع معاصروه (شوقى وحافظ والجارم وناصف وغيرهم) فى ألفاظ لم تصل إلى مستوى ألفاظ العقاد فى الغرابة على لغة عصره ، ولذا غدت تؤلف معجم العقاد الشعرى الخاص به — بحيث لم يشاركه فيه شاعر من شعراء مدرسته أو غيره من طلائع النزعة الرومانتيكية كمطران وأبى شادى وغيرهما — والذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بآماله وأمانيه التى كان يتطلع إليها .

ومن ناحية أخرى يرتبط معجم العقاد الشعرى بلون من التعالى على معاصريه الذين كانوا ينظرون إليه نظرة متواضعة من حيث المؤهل الذى وصل إليه . فما كان منه إلا أن يستوعب الغريب والمهجور ليتخذه معجماً شعرياً خاصاً به ، وبذلك يتحدى أصحاب المؤهلات العالية الذين لا يصلون إليه .

وقد يكون ولعه بهذه الألفاظ الغريبة — التى أشرنا إليها — ليتحدى بها شيوخ الشعر آنذاك — من أمثال محمد عبدالمطلب وحفنى ناصف ، وعلى الجارم — من أصحاب مدرسة الأسلوب . الذين لا يرون فى الشعر إلا أنه استعارة لطيفة أو لفظ فخم جميل

* * *

وعلى الرغم من قراءات شاعرنا للقدماء ، ومن تكوين معجمه الشعرى من مفرداتهم لم يكن يرضى أن يقلدهم فى الفكر ، لأن شخصيته لا تتحقق مع التقليد ، ولذا كان لابد من ارتكازه على أصالته هو فى تعبيره عن تجربته ليحقق ذاته التى يحس بها ويحاول إبرازها عن طريق المضمون والأداء الفنى لهذا المضمون . وذلك لأن طابع أسلوب الشاعر ينشأ عن خاصة عقلية وشعورية أقرب إلى أن تكون سمة شخصية ، ومن هنا نلحظ فى أسلوب العقاد الشعرى الدقة فى ترتيب المعانى ، وتنسيق العبارات ، لأن الشعر فى تصوره يجب أن يرقى عن التعبيرات الطائرة والأساليب المزوقة ، ومن هنا كذلك تتناسق ألفاظ العقاد وتتناغم لتنقل إلينا كامل شعوره .

ومعنى هذا أن أسلوب العقاد فى شعره كان يحمل فى أطوائه الجدّة والوقار اللذين يوائمان أحاسيسه ومعانيه التى يضطلع بهما وليستا متداولتين أو متعارفتين فى الأغلب الأعم ، ومن هنا كان لا بد لأسلوبه الشعرى أن يكون له وقار من وقار المعانى التى يحملها ، وجلال من جلال الأحاسيس التى يصوّرها .

ومن ثم كان العقاد يعجب — حين يراجع قصائد الديوان الكبير — ويتساءل: كيف واتته هذه القدرة على إبداعها وصوغ عباراتها ، وكان يقف متعجباً كما لو كان يشهدها لأول مرة ، حتى خلد فى ذهنه أنه شاعر قبل كل شىء ، وكان يردد علينا ذلك بين الحين والحين .

ومن ثم كان يلقى بعض المعارضات حينما يخرج على وصف القدماء للشعر ، إذ أنه لم يستخدم الأوصاف المحفوظة المتوارثة لدى المشبهين حينما وصف شعر السائحات الأجنبيات بالصفرة كالذهب فى قوله : (١)

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٨، ١٤٥ .

المرسلات الشعر كالرياب مصفراً غزير

وفى قصيدته « كأس على ذكرى » حيث يصف لون الشعر بلون الذهب من حيث الأثر النفسى فيقول : (١)

ذهبيُّ الشعر ساجى الطرف حلو اللفتات
وحيٌّ لا يُحيّيك بغير البسمات

استنكر عليه عبد المطلب وأضرابه من الشعراء هذا الوصف ، لأن العرب كانت تعجب بالشعر الفاحم ، ولم يشفع للعقاد أنه يصف حساناً أوربيات وهنّ على هذه الصفة ، وبذلك كان وصف العقاد لهؤلاء الحسان خارجا على العربية فى تصوُّر هؤلاء الشعراء .

وليس معنى هذا أن أسلوب العقاد لم يخل من بعض التراكيب أو القوالب القديمة ، إذا استخدم بعضها مثل « حىّ هلا » بمعنى أقبلى وتعالى فى قوله ص ٥٠ :

يا شياطين الدجى حىّ هلا وتغنّى الآن بالفعل الذميم

ومثل « يد الدهر » بمعنى إلى آخر الدهر فى قوله ص ١٦٠ :

جهلنك لولا هزّة فى جوانحى يدَ الدهر لا تُبقى من الشك باقيا

و « بدار » بمعنى هلموا وأسرعوا فى قوله ص ١٩٧ :

يا من يقول لمصر من شبانها لبّيك حين تقول مصر بدار

ومثل قوله « عذيرى » أى من يعذرنى ، ولكنه استخدمه بمعنى نصيرى — وهو معنى لم يكن الشعراء يقصدون إليه كثيراً — فى قوله ص ١٦٩ :

عذيرى وهل للناقمين عذير وأين لمخذول الفؤاد نصير

* * *

وإذا ما اجتزنا إبداعه الشعرى من حيث استخدامه لمعجمه الشعرى أو التراكيب الجزئية داخل الصورة إلى نقده وجدنا أنه ينتهج فى نقده ما أنتهجه فى شعره ، بحيث نستطيع أن نقول إن نقده بمثابة تبرير لاتجاهاته فى الإبداع الشعرى ، فهو

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٨ ، ١٤٥ .

مثلا ينعى على الشعراء عشقهم وجنونهم بالأسلوب القديم الذى يتحسَّرون عليه ، لأن فيه كثيراً من العيوب التى يحمدونها ويعدونها من حسنات القديم . (١)

ومن ثم يذهب إلى أن العربية ليست توقيفية على طريقة بعينها من طرق الأداء الفنى فى الشعر ، ولكنها فى تصوره تتسع لطرائق متعدده لا حد لها ، ولا يمكن أن تقيد بزمان ، أو بأسلوب ، ولايشترط فيها على الشاعر المتصرف غير الصحة فى القواعد الأساسية التى يشترك فيها جميع الشعراء فى جميع العصور ، ثم ماشاء بعد ذلك فليكتب ، وعلى أى طريقة فليذهب فإنما هوصاحب رأيه ، ومالك قلبه ، ولاحق لأحد فى العربية أكثر من حقه . وينبغى عليه أن يجتنب الخطأ الذى يخل بأصول اللغة ولا تدعو الحاجة إليه .

ولا يغلق العقاد الباب على التصرُّف إذا كان من الصواب الإفادة بحيث يصير هو أيضاً مع الزمن قاعدة أساسية يصح التواضع عليها بين الناطقين بالعربية ، « ولنستند فى ذلك بالقرآن ، فإن فيه ألفاظاً أعجمية كثيرة ، وفيه جموع وصيغ على خلاف القياس الذى وضعه النحاة ، ولانذَّع أننا نحافظ على لغة الكتاب أكثر من محافظة الكتاب عليها » .(٢)

وفى الوقت الذى نرى العقاد يذهب فيه فى التجديد إلى غاية مداه من حيث الإبداع والآراء النقدية، نراه يستهجن من الشاعر أن يكون جاهلا بلغته، أو رصَّافاً، أو مُقلِّداً ، أو مكتفياً باللفظ بحيث يذهب كل ما فيه من حسن وزينة إذا ماترجم إلى لغة غير العربية(٣).

ومن ثم يرفض أن يكون الشعـــر ضرباً من المغالبة اللسانية ، والمساجلة الكلامية واللباقة المنطقية ، وسرعة الجواب والارتجال على نحو ما كان يفهمه عبد الله نديم وحفنى ناصف وغيرهما(٤) ، وذلك ليرد على من يذهبون إلى أن المبالغة فى الشىء إلى حد الغلو خير مذهب لكى تثبت الصفة ويعتد بها ، ولكن

---

(١) عباس العقاد : الفصول ص ٢٣٠ .
(٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٥٢٩، ٥٣٠ .
(٣) عباس العقاد : الفصول ص ٢٣ .
(٤) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٥٢٨ .

المبالغة فى نظره لا يخرج صاحبها عن عجزه عن استعمال المألوف فيلجأ إليها ليسد عجزه .

وليس معنى هذا أن العقاد يدعو الشعراء إلى اجتناب المبالغة ، ولكنه يلتزم مع استخدامها الحقيقة الفنية ، ومن هنا يتجنب الشاعر - بالضرورة - الكذب فيها لأنه لا يمثل الحقيقة الفنية (١) ، ولأن المبالغة غير المعقولة تُحدِثُ توقُّفاً فى تيَّار الحديث ، كما تحدث نوعاً من المقاطعة الباردة مدة بعد سماعها نتيجة للانفعال الذى ينجم عن التركيز على فهمها كما يقول كوليردج (٢) .

ويضع العقاد مقياساً للمبالغة المعقولة يتمثل فى أن القارىء لا يقف عند اللفظة المقصودة بحيث لا يجوزها إلى المعنى إلا إذا أراد ذلك وتعمده ، أما إذا استوقفته الألفاظ لديها وحجبت عنه المعنى ، فإن ذلك يكون دليلا كافياً على التزوير والخداع (٣) . وأن الشاعر يكتب حينئذ بأسلوب مَنْ تقدمه فى الفكر واللفظ ، ولا يكتب بما يوائم العصر الذى يعيش فيه ، ولأهل ذلك العصر (٤) .

ومثل هذا الشاعر لا يأخذ من شعر القدماء سوى الشكل ، اللحن ، السطح ، كما يقول سانت بيف (٥) ، إذ تتسلل القوالب بحكم العادة إلى سليقته فتفرض عليها وجودها إبان انطلاقها من قيودها .

* * *

وقد أدت تلك المبالغات غير المعقولة بشتى صورها من حجب للمعنى ، وتقليد للقدماء ، إلى تمرُّد العقاد على المحسنات بحيث نراه لم يستخدمها فى شعره عن قصد وتكلف ، اللهم إلا إذا وقعت موقعها من الصورة الشعرية فجاءت عفوية ترفدها

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٥٢٩ .

(٢) Coleridge : Wordsworth poetry and Prose, p. 2 etc.

(٣) و(٤) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٥١٥ ، ٥٢٩ .

(٥) Sainte-Beave : Par G. Michaul les laundis. Paris 192I p. 295.

سلبقته اللغوية وحساسيته الألفاظ وحسن استخدامها ، ومن ثم لانلتقى بالمحسنات فى شعره إلا نادراً ، من ذلك طباق الإيجاب بين كلتى وسنان وأيقظ فى قوله(١):

كَلَيْلَتِنا والدَّهر وسنان غافل وقد أيقظ العودُ الصفاءَ فلبّاه

وبين كلتى يهمس وتجهر فى قوله : (٢)

فشت الجهالة واستفاض المنكر فالحق يهمس والضَّلالة تجهر

وكذلك طباق السلب بين خافٍ وليس بخاف ، وبين يشفى واست بشاف فى قوله :(٣)

لبسَ الظلامُ من الضياء غلالةً فكأنه خافٍ وليس بخاف
إيهاً أبا الأنهار فوقك شادن يشفى الغليل وأنت است بشاف

ومن ذلك الجناس بين القرنين والقرناء فى قوله (٤) :

فنهضنا للهو فى دار ذى القر نين بين الصحاب والقرناء

ومن ذلك المقابلة مثل قوله :(٥)

فلا تضحكن فكم عابس وفىٍّ وكم ضاحك قد غدر

وقوله :(٦)

وحيلة الدَّبق فى ثراه وغيلة الحيَّة الذكر

***

ولعل تمرد العقاد على استخدام المحسنات وعدم الاحتفال بها ، كان بمثابة رد فعل لاستغراق بعض معاصريه فى استخدامها من شعراء الجيل السابق له ، مثل حفنى ناصف والجارم وشوقى وحافظ وغيرهم . ولا أدل على ذلك من قوله : « إنهم كانوا لا يقصدون بالشعر غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ،

---

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٥ ، ١١١ .
(٣)و(٤)و(٥)و(٦) المصدر السابق: ديوان العقاد صفحات ٨٠، ٩٨، ١١٠، ٢٢٤، ٢٢٥ .

فلئوه بالتورية والكتابة والجناس والترصيع، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليذيّلوا بها كتب البديع ، وكأن الشاعر منهم يلاحك البيت بالبيت ، أو يشبك المصراع بالمصراع ، ويخلط كلامه بكلام غيره وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر، لأنه يلتزم حرف الروى فى كل بيت وعروض البحر فى كل روى»(١) كما أن شعرهم كان مليئاً بالدعابة التى تقوم على إدراك الشاعر للتقائض بين الأشكال والصور ، والتفاته إلى المشابهات اللفظية والتجنيسات المعنوية التى لا تعمن فى التعمق ولا فى التفتيش الخفى عن الأسرار بحيث لا ينصرفون عن الأشكال والصور إلى ما وراءها من نقائض الأسرار ودخائل الإحساس والعاطفة الخفية(٢) .

ومما يقوّى هذا الرأى قول العقاد : « ورثنا هذه الآداب على حين فترة من اللغة فزادها سقوط الأسلوب ورذالته سقوطاً على سقوط ، ورذالة على رذالة ، حتى صار أهون على الإنسان أن يرفع بيده خرقة ملوثة منتنة من أن يجيل نظره فى ديوان شاعر من شعراء هذا الطراز »(٣) .

ومن ثم نرى العقاد يقرر آراءه النقدية فى هذا الصدد بما يتّفق وما ذهب إليه فى إبداعه للشعر ، فيرى أن عناية الشعراء بالمحسنات المتكلفة والبهرج ناشئة عن نظرتهم للشعر ، إذ وقر فى نفوسهم أنها هى الشعر كل الشعر ، ومن هنا يتهكم بهم العقاد ، لأنه إذا كان الشعر يتمثل فى البهرج ، وصقل العبارة ، وتوشية الكلام ، ولطافة المدخل ، وحسن الاحتيال ، ودقة الذوق ، ورقة الملمس، ومهارة اليد ، فإن المتنبي وغيره من فحول الشعراء يجردهم العقاد من الشاعرية ومن عداد الفنانين ، لأن المتنبي ومن نحا نحوه واقتفى أثره فى عدم الاكتراث بهاته المحسنات ، ليس له ولا لهم من حذق الصناعة نصيب يُعتَدّ ويؤثر(٤) .

على أن المحسنات لا تخرج — فى تصور العقاد — عن كونها لعبا صبيانيا

---

(١) عباس العقاد : الفصول ص ١١٧

(٢) عباس العقاد : سعد زغلول سيرة وتحية ص ٣٠ ، ٣١ .

(٣) عباس العقاد : الفصول ص ١١٧ .

(٤) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٣٥٣ ، ٣٥٤ .

وعبثاً ، وقد تُوقع الشاعر فى التعبير عن إحساسين متناقضين كل التناقض فى قصيدة واحدة ، وتدعوه إلى تزييف معناه ليشغلنا بها ، ولعلها وصمة يوصم بها ضعاف القرائح من الشعراء(١) .

ولا يفهم من هذا أن رفض العقاد للمحسنات على إطلاقه ، لأنه يرى أن المحسنات إذا كانت طبيعية لا تكلف فيها ولا تعمل — كأن يكون الشاعر حسن الصناعة أو مطبوعا على الصناعة الحسنة والوصف المنغوم على الصدق الذى يرفده طبعه — تكون تحليتها صحيحة تضاف إلى قيمة المعنى ، وتغدو تشبيهاً صادقاً ليس فيه عبث زائف(٢) .

ويفرّق العقاد بين النكات التى هى لعب بالألفاظ أو الأوضاع أو الأشكال ، وهى على هذا خفّة فى الذهن من قبيل خفة اليد فى الحركة واللعب بالأشياء ، وليست هى على طائل ولا من الملكات النفسية إلا فى القشور . وبين النكات التى هى فطنة لنقائض النفس البشرية ونفاذ إلى مكامن الشعور وحيل العواطف التى تتوارى خلسة ، أو تحاول الظهور للعيان فى غير مظهرها الأصيل ، وهذه هى نكات الشاعرية بل نكات الملكات النفسية التى يقام لها وزن فى موازين الفنون والآداب(٣) .

ومن ثم نراه يعتد بنكات الملكات النفسية ويقدرها حق قدرها ، لأنها كما يقول هى نكات الشاعرية ، فى الوقت الذى يهدر فيه كل قيمة أدبية للنكات التى هى من قبيل اللعب بالألفاظ واللعب بالأوضاع والأشكال(٤) .

وفى تصوّر العقاد أن الشعر العربى القديم ، والشعر الأوربى الحديث كليهما قد صرفا الأذواق عن تلفيقات اللفظ وزخارف التمويه المبذول ، كما كشفا للناس عن زيف الصناعة المبهرجة والتزويقات الهازلة ، وترتفع بهم عن هذه الطبقة الوضيعة إلى طبقة القدوة بذوى الأصالة وأعلام الفحولة والجزالة ، وليس بكثير على هذه العوامل أن تنقل الشعر إلى التعبير عن وجدان الشاعر تعبيراً جميلا مُطَّرحةً

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٣٥٣ ، ٣٥٤ .

(٢) و(٣) و(٤) المرجع السابق صفحات ٣٥٤ ، ٣٦٥ ، ٢٦٨ .

تلك المحسنات فى الطريق ، لأن وباء التأنق كفيل أن يقضى على كل ذوق سليم[١] ، ويبدد روح الشاعر الإلهية ، ويشوه مافى أشعاره من قداسة وحق بتلك الزخارف الفانية الزائلة كما يقول « وردزورث »[٢] .

* * *

وكما رأينا العقاد لا يحتفل بالمحسنات فى شعره — اللهم إلا ماجاء منها عفوا — كان موقفه من المجاز ، ، وذلك لأنه لا يقصده ولا يتكلفه ، وما وجد منه جاء عفوياً ، فوقع موقعه من الكلام ، لأنه صدر عن سليقة مفطورة على البلاغة الصحيحة التى تضاف إلى قيمة المعنى ، وذلك كقوله فى حبيبته : [٣]

ياجنّة الهوى كم لى فيك من ثمر سقاه صوب الهوى لا عارض الدّيم[٤]

فلتعبير « جنة الهوى » صورة خيالية وظلّ نفسى ، بكمله صورة « كم لى فيك من ثمر سقاه صوب الهوى » ولا يتوقف تحديد المعنى على السياق فحسب ، بل يشركه فى ذلك الموقف الذى يتطلب هذا التعبير المجازى .

ومن صورة المجازية ، قوله للأحجار : [٥]

لا تغبطينا أيّها الأحجار فاللقيا سريعه

فلفظ « تغبطينا » فيه صورة خيالية .

وكذلك قوله « بأيدى الزمان » فى قوله : [٦]

وهذى القلوب بأيدى الزمان يقلّبُ أهواءها كيف شاء

وهاتان الصورتان الخياليتان مجازيتا التعبير ، تطلّبهما الموقف للوقوف على صورة الفكرة والشعور .

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٢٦١ ، ٢٦٢ .

(٢) Wordsworth: the preface to larical pallads p: 377.

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٦ .

(٤) الديمة بالكسر : مطر يدوم فى سكون بلا رعد وبرق ، جمع : ديم ، ديوم .

(٥) و(٦) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧١ ، ١٠٤ .

وفى اعتقادنا أن عدم استخدام العقاد للتعبيرات المجازية بكثرة لا يغض من صوره التعبيرية لأن الصورة الشعرية لا تلتزم ضرورة أن تكون العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون فى الوقت نفسه دقيقة التصوير دالة على خيال خصب، أكثر من التعبيرات المجازية التى لا تشف عن فلسفة خاصة ووَعىٍ خاص فى الحياة للشاعر .

على أن العقاد يكفينا مؤنة البحث عن قلّة بنائه الاستعارى بقوله الذى يعلل فيه هذه القلّة ، ويبين فى الوقت نفسه أنها مزية من مزايا الأداء الفنى فى التصوير الشعرى .

يقول العقاد : « كنا يوماً عند سعد زغلول فجاء ذكر كتاب ، فقال سعد : إن عيب صاحبه كثرة الاستعارة » ، ثم قال « ما أظن صاحبه يريد ما يقول ، لأن الذهن الذى يملك معناه يملك عبارته بغير حاجة كثيرة إلى المجاز » .

قلت : إن الاستعارة ما برحت دليل الفاقة فى المال واللغة .

قال « هذا حسن، ولذلك أنت لاتستعير..» ومضى يقول : إننى أفهم الاستعارة للتوضيح والتمكين ، ولكننى لا أفهم أن تكون هى قِوامُ الكلام كله ، وكل استعارة عرفت وكثر استعمالها أصبحت كلاماً واضحاً وذهبت مذهب الأفكار المحدودة ، لأن الذهن يطلب الاستعارة ليستعين بها على التحديد ، فإذا ماوصل إلى التحديد كان فى غنى عن الاستعارة وعن المجاز » وكان يقول هذا الرأى وأساجله فى إتمام بعض جمله لأننا متفقان عليه جدّ الاتفاق(١) .

ومعنى هذا أن العقاد الناقد يفلسف ظاهرة عدم استخدام الاستعارة فى شعر عباس العقاد الشاعر ، ويرى أن الاستعارة دليل الفاقة فى اللغة ، كما أنها دليل الفاقة فى المال .

* * *

(١) راجع : لعباس العقاد : ساعات بين الكتب ص ١٩١ ، وسعد زغلول سيرة وتحية صفحة ٥٨٧ .

ولنا أن نتساءل الآن عن أىّ نوع عن الصور البيانية كان يؤثره العقاد مادمنا قد عرفنا أنه لايحتفل بالمحسنات ولا بالأبنية الاستعارية اللهم إلا ما جاء منها عفواً ؟؟

وفى الإجابة على هذا التساؤل نقول : لقد كان العقاد يؤثر استخدام التشبيه الشعرى بوصفه صورة جزئية داخلة فى إطار الصورة الكلية التى تمثل التجربة الشعرية ، وتقوم الصورة الجزئية من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسى فى القصة والمسرحية .

والناظر فى تشبيهات العقاد يرى أنها وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعى والشعور ، لأنه يمثل الأشياء الموجودة كما تقع فى الحس والخيال والشعور ، وهذه الوسيلة تأتى فى الطريق وليست غاية محتومة لافائدة لها ، ومن هنا نرى أن تشبيه العقاد ليس فضولا ولا تعشّراً يعوق عن الغاية ولايؤدى إليها بمعنى أنه لايزيدنا حِسّاً ولا تخيُّلا . وذلك كتشبيهه لإنكار الشتاء للمناظر الجميلة فى الربيع بمعنى أنه يذهب ريحها ، ولا يقتصر إنكار عيون الشتاء على هذه المناظر الجميلة للرياض بل يتجاوز ذلك إلى إنكار كثير من الصور الرائعه فى حسنها ، فهذا الإنكار من الشتاء كإنكار الشيخ تداعى الشباب للسمر فى مجالسهم : (١)

شواهد نبيء أن الزما ن يُبلى النبات ويبلى البشر
ينادى بأن الربيع اندثر وأن الشتاء غدا بالأثر
فيا منظراً مونقا للرياض تأنق فيه الربيع العطر
لقد أنكرتك عيون الشتاء ، وياحسن ما أنكرت من صور
كما أنكر الشيخ من مجلس تداعى الشباب به للسّمر

وتشبيهه للورد المتفتح فى الربيع الذى هجرته فيه حبيبته بالإنسان الفرح الخليع الذى يهزأ بالعقاد العاشق (٢) :

وكأن وردك فى افترار ثغوره جذلان يهزأ بالمشوق خليعا

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١١٠ ، ١٢١

وتشبيهه للعواطف بالخيط الذى يشد فى الخشاش حيث أن منها دليلا يقوده ولا تراه عيناه (١) :

إن العواطف كالزّمام(٢) يقودنا منها دليل لاتراه الأعين

وفى تجربة ذهنية تخيل فيها العقاد أنه على موعد مع حبيبته وأنها ستقابله غداً ، ومن هنا نراه يشبهها بالشمس من حيث الأثر النفسى فيقول إن ضوءها للقلب لا للعين . وأن شعاعها الآمال الوضاءة ، وأن ظلها الارتياح والرونق ، وأن نورها يهتدى فيه فؤاد المدلج الذى يسير ليلا وترغب نفسه إلى ذلك النور :(٣)

منتظرى الشمس التى ضوءها للقلب لا للعين ما يبرُقُ
شعاعها الآمال وضاءةً وظلّها الراحة والرونقُ
ونورها النور الذى يهتدى فيه الفؤاد المُدْلج الشيّق

وحينما تهجره حبيبته فإن الوردة تغدو حزينة وغصة وشجى ، وتذكره بالهجر والزهر كاليتيم الذى إن راق حسنه عين الناظر يجرح فؤاده : (٤)

فإذا الورد غصة وشجى يتراءى بالهجر لى شبحا
وإذا الزهر كاليتيم إذا راق فى العين حسنه جرحا

وحينما يعانى من ألم الشك ما يعانى ، وتستبد به الظنون فى حبيبته ، يبكى كالطفل الذليل على الرغم من صلابته وتجلده اللذين لم يتصدعا قبل هذا اليوم ، مع أنه لم يلن مقوده فى الحوادث الصعبة :(٥)

وبكيت كالطفل الذليل أنا الذى مالان فى صعب الحوادث مقودى

ويشبه الشك فى حبيبته بالطفل الذى لا يرضى عنه أبوه ، لأنه يشك فى نسبته إليه ، ومع شكه فى أبوّته له لا يرضى عن فراقه له :(٦)

هواك كالطفل فيه شك يريب أباه

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٠٦
(٢) الزمام ـ الخيط يشد فى البرة أو فى الخشاش .
(٣) و(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٦١ ، ١٦٢ ، ٢٩٦
(٥) و(٦) المصدر السابق ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

ويشبه العقاد قربه من حبيبته التى يشك فيها وحيرته وهى ماثلة بين يديه وما يجيش فى نفسه من شعورات متناقضة وصراع هدّ كيانه ، يشبه هذه الحالة بالطفل الذى يشك أبوه فى نسبته إليه فيغص بقربه ويبعده دائماً عنه : (١)

إنى لفى ألمى بقربك كالذى ... يحنو على ولد مَريب المولد

ويشبه سارة بعد خيانتها له بالميت يحزن عليها كما يحزن عليه ، وأن كلا منهما يستحق البكاء عليه ، غير أن الموت فى الروح أعنف من الموت فى الجسد : (٢)

تأسى على الميت ياقلبى ولست ترى ... حزناً على خائن ألقيته بيـــد ؟

كلاهما مَيّتٌ يُبكى لفرقته ... والموت فى الروح غير الموت فى الجسد

* * *

والمتأمل فى التشبيهات السابقة يرى أن العقاد — وبعض معاصريه من طلائع المدرسة الوومانتيكية كالمازنى وشكرى وأبى شادى وغيرهم — لم يقف فى التشبيه عند حدود الحس بما يسمى فى البلاغة العربية « الجامع فى كلّ » ولكنه يربط هذا التشابه الحسى بجوهر الشعور والفكرة فى الموقف ، ومن ثم ترى تشبيهه يصرفنا إلى وقع الموصوفات فى النفس والخاطر ، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره .

وقد سار العقاد فى نقده فى نظرية التشبيه نفس المسار فى إبداعه ، فهو أول من نبه من أول هذا القرن إلى أن التشبيه الصحيح هو المحسوس بالفكر (٣) ، ولعله أول من نادى بأن الشاعر لا يقف فى تشبيهه عند حد التجسيمات لمجرد الجمع بين صفات حسية ملموسة بقوله « إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وأنواعها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ماهو ؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٣٨ ، ٣٣٢ .

(٣) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٥ .

الحياة به ، وليس همُّ الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همُّهم أن يتعاطفوا ويُودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة مارآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان كدُّك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أوخمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد » . وقد نعى على الشعراء تشبيهاتهم التى تسير على هذا النهج ، وتهكم بها أيّما تهكم ، حينما أسمعه بعضهم قصيدة يشبه فيها الثغر عشرين تشبيها وهو يعجب بذلك ويقول « إن الأقدمين لم يوفقوا إلى جمع عشرة من التشبيهات فى قصيدة واحدة !؟» فقال له العقاد « ولكن فاتك أن تجعلها واحدا وعشرين تشبيها » قال الشاعر: وبم ؟! قال العقاد « بالبطيخ . . » وأنشده الأبيات الآتية : (١)

مالكم لم تشبهوا الثغر بالبطيـ ـخ فى عَرْفه الزكى ووصفه
وهو أرْوَى من الورد وأندى من نظيم المرجان فى حسن رصفه
لونه مثـــل لونه وجناه سائغ كالشفاه فى برد رشفه
وإذا عُدّ للبنىّ ربيع فهو يمضى من الربيع بنصفه

ومن هنا يذهب العقاد إلى أن التشبيه يتمثل فى أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفوس توّاقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليك من الشعاع فتضاعف سطوعه والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده ، وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ج٢ ط أولى ص ٥٨ .

فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات . . فذلك شعر الطبع والحقيقة الجوهرية »(١) .

وفى موضع آخر يصف الشعراء بالأمية الفكرية لتصورهم أن التشبيه هو تمثيل المناظر للعين فيغنيها عن النظر ، ولا يفهمون أنه يرمز إلى العواطف والإحساسات التى فى النفس كرمز الحروف إلى الصور المعنوية ، فإذا ما وصف الشاعر الوردة ، فليس المقصود من وصفها أن تعلم أى شىء تشبه ، بل المقصود أن نعلم أى شىء هى فى النفس . والشاعر المطبوع — فى تصور العقاد — لا يعنيه أن يشبه حبيبه كما يشبه الشرطة المجرمين فى أوراق تحقيق الشخصية ، وإنما يعنيه أن يشبه كلفه به وهيامه بمحاسنه ، وما يأتى فى خلال ذلك من تمثيل تلك المحاسن فإنما يأتى عرضا لإظهار مبلغ الهيام أو الدلالة على استحقاق المحبوب له إن كان لتلك الدلالة قيمة (٢)

ومعنى هذا أن التشبيهات أشياء تختلف عن الواقع فى ظاهرها ولكنها فى كنهها واحدة لا خلاف بينها ، فهى — كما يقول العقاد — معانٍ مترادفة فى لغة النفس وإن اختلف نطقها فى الشفاه ، إذ أنه لا محل فى معجم النفوس إلا للمعانى ، فأما الألفاظ فهى رموز بين الألسنة والآذان ، وهل تبصر العين أو تسمع الأذن إلا بالنفس ؟ ؟ وهل تبلغ الحواس خبرا إذا كانت النفس ساهية والمدارك غير واعية (٣) .

وإذن فالتشبيه الشعرى الذى يعنى بإحصاء الموصوفات وترتيبها وحكاية أحجامها وسرد أعدادها وتقييد موادها وألوانها لا يُعجب العقاد كما يعجبه التشبيه النفسى الذى ينفذ بنا لأول نظرة إلى بواطن الموصوفات وطبيعة إحساس الناظرين إليها والمفكرين فيها (٤) .

ومن ثم يرى العقاد أن الشعر لابد أن يعنى بوصف الحركات النفسية لا بوصف المشاهد المحسوسة ، وأن الشاعر إذا وصف جمال المرأة وصف أثرها فى النفس ،

---

(١) عباس العقاد : الديوان ص ٣٩ ، ٤٠ ط خليفة التونسى .

(٢) و (٣) و (٤) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٤٥٥ — ٤٥٩ .

ولا يشغل فنه بتصوير المحسوسات فيها ، إلا من حيث هى دلالة على الخوالج والعواطف ، ولابد للشاعر حينئذ من الإحساس والتخيل والتصوير لإحساسه ويتخيل هذا التشبيه باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة(١) .

ويطالب الشعراء ، بأن يعدلوا فى شعرهم عن حماقة الوصف المحسوس التى شغل بها المقلدون زمنا طويلا ، لظنهم أنهم يرتقون إلى ذروة الشعر كلما ارتقوا إلى ذروة التصوير والتشبيه بالمحسوسات ، وما دروا أن التصوير إنما هو من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور(٢) .

ومن هنا ينبغى أن يصف الشاعر ما رآه وشعر به وتخيّله ، وأجاله فى روعه وجعله جزءا من حياته ، وليس يعنيك بعد ذلك أن يكون الشاعر صحيح العين مطلعا على المرئيات المتشابهة ليتصل مابينك وبينه ويقترب وجدانك من وجدانه ، ولكنما يعنيك منه أن يكون إنسانا «حيا» يشعر بالدنيا ويزيد حظك من الشعور بها (٣) .

ومعنى هذا أن العقاد يقرّرُ نظريته التى تتفق وعمليـــة الإبداع عنده فى التشبيه ، وفى الوقت نفسه يحمل على الشعراء العرب حملة الثائر المجدد ، فينعى عليهم ضيق أفقهم وإحساسهم بالكون والحياة حتى غدت تعبيرات الشعر العربى بعيدة عن تعبيرات الحياة وخوالجها ، وأصبحنا لا ننتظر من الشاعر مطلبا آخر غير الرونق والطلاوة وما إلى ذلك من ظواهر قسامة لا تتجاوز البشرة إلى ما وراءها من قلوب ونفوس وضمائر (٤) .

ويبادر العقاد فينفى عن نظريته أن يكون الجديد فيها هو وصف المخترعات الحديثة ، أو وصف المعارض الصناعية ، لأنها مستحدثات هذا الزمان ، لأن أحدا من العقلاء لا يطالبنا بأن نثبت وجودنا فى هذا العصر بهذه الأمارة ، ولأن الحداثة فى الشعر ليست وصف كل حديث فحسب إلى آخر ساعة ، إلا أن يصف الشاعر ما فى نفسه من قديم وحديث ومن ناحية أخرى فإن العبرة بأسلوب الوصف فى ذاته ، وبروح الشاعر لا بموضوع القصيدة(٥) .

* * *

---

(١) و (٢) و (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا صفحات ٤٤٩ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ .

(٤) و (٥) المرجع السابق صفحات ٤٤٩ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ .

وإلى هنا نرى أنفسنا نقف وجها لوجه أمام الصورة الشعرية التى تمثل الدفقة الشعورية لدى الشاعر فى تجربته الشعرية ، لأن الشعر هو الأفكار - التى تتراءى من خلال الصور — والتى تثير فينا نغمات متوافقة ليست ضد إرادتنا كما يقول الناقد الإنجليزى « وليام هازلت » (١) ومن هنا لابد أن نقف على ماهية التصوير لدى العقاد ، وخصائص الصورة الشعرية فى شعره .

ذلك أن الصورة الشعرية تمر بمرحلتين : الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل وهو الإدراك الحسى ، والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج وهو التعبير ممتزجاً بالخواطر التى تتلقاها النفس ، فهو ينقل لنا الشيء الحقيقى لا كما يبدو للحس، بل ينقل لنا شكل هذا الشيء فى نفسه الواعية التى تنظر إلى معانى الأشكال المجردة لا إلى مادتها المحسوسة، كأن يمضى إلى الطبيعة ليتلقى منها ضروبا عديدة من الإيحاء، أو ينشد لديها المفتاح الرئيسى لأنغامه الكبرى، ثم يخلق من خياله الانسجام الفنى الذى يصوغه على هذا الأساس على حد تعبير هربرت ريد (٢) . ومن هنا كان تصوير العقاد ترجمة ذاتية لنفسه ، بمعنى أننا نجد شخصيته قد ارتسمت أمامنا بخصائصها المميزة . والناظر فى شعر العقاد يرى أن خياله يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلبه وعقله، وبين مظاهر الحياة الكبرى للحياة ، ولا تتم عملية الامتزاج من غير توفز العاطفة ،وذلك لأن الحياة لا توجد بغير عطف، والعطف لا يوجد من غير تعبير ، ويترتب على هذه العملية أن تصبح الحياة والأدب لديه شيئين كلا نسيجهما من مادة واحدة ، إذ أن الحياة شعور يتملاه فى نفسه ويتأمل آثاره فى نفوس غيره ، والشعر هو ذلك الشعور ممثلا فى القصيدة .

على أن التركيب الخيالى لدى العقاد تحدده تجربة الحاضر بقدر ما تحدده تجربة الماضى ، أو بالأحرى تجارب الماضى التى ينشأ عنها (٣) .

---

(١) The Spirit of the age, P. 170 etc. and see Lectures of the English Poets London 1924 P. 1 etc ,

(٢) C.F. Herdert Read : The Meaning of art, A Pelican Book, 1954, P, 138.

(٣) I. A. Richards : The Principles of Literary Criticism, P. 192

وقد ترتب على استخدام العقاد لخياله فى الصورة الشعرية وفهمه لوظيفة الشعر وماهيته، أننا نجد شعره يخلع الأجسام على المعانى النفسية ويتربع على عرش النفس . خاصة أن صورته الشعرية لا تعتمد على التوهُّم الذى لا ينتج انتاجاً فنيا حسياً ولا يوصلنا إلى الحقيقة كالخيال ، والذى يكتفى بالتصور والإحساسات المفكَّكة لأنه من عمل الذهن وفق قانون تداعى المعانى (١) .

وعلى أية حال فإن العقاد يتبع فى تصويره الانتقال من المرئى والمسموع إلى رحاب نفسه ، ليجد هناك وراء ذلك المحسوس المقيَّد بزمانه ومكانه ، عالما من صور أبدية خالدة ، لا تقتصر حقائقها على زمان بعينه ومكان بعينه ، وذلك كقصيدته « فرضة البحر » التى يستمد مادة تصويره فيها من المرئى المحسوس فى لقطاته الحسية التى يلتقطها ببصره ، ومن طوية نفسه كما يتضح من قوله : (٢)

قطب السَّفين وقبلةَ الربان ... يا ليت نورك نافعٌ وجدانى
يزجى منارك بالضياء كأنه ... أرق يقلب مقلتى ولهان
وعلى الخضمِّ مطارحٌ من ومضه ... تسرى مدلهةً بغير عنان
كمطارح الأفكار فى لجج على ... لجج من الشبهات والأشجان
تخفى وتظهر ، وهى فى ظلمائها ... بابُ النجاة وموئل الحيران

فالصورة تمثل المنار فى حالة ظهور ضوئه واختفائه ، ولكن الشاعر ينفذ من خلال هذه اللقطة الحسيه الجزئية المحدودة بزمانها ومكانها إلى طوية نفسه ، فيجد أن الضوء المرئى لا يغنى عن هداية الفكر شيئاً ، فإن تراكمت على النفس شبهاتها وأشجانها فموئلها هو لمع الأفكار لا لمعات الضياء ، فهاتان صورتان متشابهتان : إحداهما من الواقع المحدود ، والأخرى من المطلق اللامحدود . (٣)

---

(١) Coleridge : Shakespearean citicism, No. L, I, PP. 212-213 127-130

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٩

(٣) الدكتور زكى نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية تحت عنوان « العقاد الشاعر » ص ٣٧ وما بعدها .

وفى الواقع يعبر العقاد فى الصورة السابقة عن إحساس رومانسى ، وهو بهذا التصوير يعد من طلائع الحركة الرومانسية فى مصر .

وفى هذا الضرب فى التصوير قصيدته « عيش العصفور » التى يتناول فيها حياة العصفور وما يعترضه من أخطار ، وما يلقاه من صفو فيغرد ولا يمل التغريد ، وما يطرأ عليه من غير وأحداث . . إلى أن ينتهى إلى القضية الكلية التى تمثل المطلق اللامحدود ، والتى لا تقف عند العصفور فحسب بل عند جميع المخلوقات : (١)

حبائل الدهر قانصات ... من طار أو غاص أو خطر

من عاش يوماً أو بعض يوم ... يعلم ما ضربة القدر

وكذلك قصيدته « يخافنى وأخافه » التى يتناول فيها ما يدور فى نفسه ونفس حبيبته من شعور كل منهما حول صاحبه ، وقد اتخذت المقطوعة قالباً حركياً فى التصوير عن طريق الحوار ، ثم ينتهى من انفعالاته التى يصورها إلى قضية كلية ، تتضمن أن الجهل والعلم كليهما خطبان يحذرهما الإنسان ، على حين أن العلم هو خطب صاحبه قبل أن يكون خطب إنسان آخر : (٢)

الجهل خطبٌ كالعلم نحذره ... لكنما العلم خطب أهليه

وإذن فقيمة الصورة البصرية عند العقاد فى أنها تثير انفعالات القارىء ، وكثيراً ما تحرك فكره ، ولقد كان العقاد قادراً على توليد الصور المحسوسة الواضحة ، والوضوح والتميز لديه يصحبان قدرة الصور على التأثير فى الفكر والانفصال ، لأن الاهتمام بالصورة البصرية فحسب ، هو اهتمام بصفات عرضية فردية فى الوسيلة التى تتبعها القصيدة لكى تحقق غايتها كما يقول « رتشاردز »(٣) .

على أن التصوير الشعرى لدى العقاد جعل شعره يقرب من فن النحت والعمارة ،

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٩٨، ١٧٨ .

(٣) I. A. Richards : The Principles of Literary Criticism. pp. 115-116.

بحيث ترى القصيدة عنده تمثّل البناء ، والقلم فى يده كأنه إزميل النحّات ، وذلك لأن الفكرة لديه ليست قريبة المنال ، ولا المادة سهلة التشكيل ، ومن هنا كانت القصيدة عنده تشبه المسلة القديمة التى قُدّت من حجر الجرانيت ، ومن ثم نرانا نقول مع الدكتور زكى نجيب محمود إن شعر العقاد جليل لا جميل[1] ، لأنه يمتد الأبعاد كبير الحجم ناطقا بمعانى القوة وطول البقاء ، ولذا فإنه يروع من معانيه المطلقة بالقياس إلى شعورنا إزاء المعانى المحدودة المقيدة ، فحديثنا عن « الأبدية » و « اللانهائية » و « اللامحدود » كفيل أن يترك فينا أثراً شبيهاً بالأثر الذى تحدثه رؤيتنا للجبل الأشم والمعبد العظيم والبحر الطامى ، كما أن الشعر الجليل يترك فى النفس أثراً وجدانياً يتمثل فى هزها بعاطفة الإعجاب لا الحب ، وعاطفة الإعجاب تأتلف من عناصر أولية منها الهول والروعة والرهبة والقداسة ، ويدفع الإعجاب بالشىء الجليل إلى كمال الوعى ، وشدة التنبه وإرهاف الحواس ، وشعور المرء شعوراً كاملا بوجود نفسه ، ويبعث الشعر الجليل فى النفس لذة عن طريق غير مباشر بحيث يلجم الحيوية إلجاما مؤقتاً ، ولا يستثير فى الإنسان لذّة كلذّةِ الجنس مثلا ، ولكنه يدعوه إلى الوقار والتسامى والإعجاب تماماً كما يقف الإنسان أمام الطود الشامخ ومن أجل هذا كله فإن شعر العقاد أدخل منه فى باب «الجليل» منه فى باب «الجميل» لأن فيه شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط ، وفيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة ، وفيه من الشعور محوه لا نعاسه ، وفيه من الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها ، وفيه من الإنسان كبرياؤه لا تخاذله وخنوعه ، وفيه من الخيال جِدُّه لا لعبه ، وفيه من الروح أعماقه وذراه ، ومن هنا ساغ لبعض

---

(١) الشعر الجميل من حيث أبعاده تراه صغيراً ناعماً منحنى الخطوط متداخل الأجزاء فى إطار نحيل رشيق ، ولا يوحى بأى معنى من معانى القوة والصلابة والعنف ، ومن حيث الأثر الوجدانى الذى يتركه فى النفس تراه يبهرها بعاطفة الحب أو ما يشابهها فى التأثير ، فالحب أميل إلى الحنين والذوبان والفناء فى موضوع حبه ، ومن حيث اللذة التى يبعثها فى النفس فإنها لذة مباشرة ، فالنظر إلى امرأة جميلة أو إلى زهرة رقيقة يطلق فى النفس دوافعها الحيوية المباشرة كدافع الجنس مثلا ، ولذلك كان للأشياء الجميلة جاذبية سريعة الأثر ، ولذلك أيضاً كان من السهل أن تلعب بالخيال لعباً فيه خفة اللعب ونشوته وطلاقته . . راجع الدكتور زكى نجيب محمود فى العقاد دراسة وتحية ، صفحات ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .

العابثين أن يتركوا شعر العقاد زاعمين أنه فلسفة وليس شعرا(١) . ومن ثم فمن أراد أن يقرأ شعر العقاد ويدخل فى ديوانه فليعلم أنه يدخل مَعْبداً رفيع العُمد متين الجدران ، كل شيء فيه يدعو إلى التمثُّل والتأنِّى ، ويظل يخرج فيه من محراب ليدخل محراباً ، ويتنقل فيه من تمثال هنا إلى نقش هناك حتى إذا ما فرغ من تأمل أجزائه جزءاً جزءاً أدرك فى النهاية أنه معبد واحد تتآزر تفصيلاته وتتعاون نحوته ونقوشه ورموزه . . . إن مثل هذا الإنسان إذن جدير بأن يكون لشعر العقاد قارئاً(٢) .

وفى مجال التطبيق على هذه النظرية فى التصوير الشعرى لدى العقاد نراه يقف إزاء معبد «أنس الوجود» وقفتين : إحداهما فى وهج الظهيرة ، والأخرى فى طراوة الليل ، وفى هاتين الوقفتين ينظر من خارج إلى أحجاره وتماثيله ومحيطه . وحينما يدخله يظهر لنا التباين الشديد بين ظاهره وباطنه ، وتظهر هنا المقابلة فى التصوير لدى العقاد التى ترفده فيها عقليته المنطقية ، فنور الشمس الوضاء وضوء القمر الحالم ، يقابلهما فى الداخل ظلام سرمدى لا ينقضى ولا يزول ، ويتعجب العقاد من هذه الصوامع التى شيدت لعبادة الضحى ، قد انطوت على هذه الظلمة الدامسة التى تطير فيها الخفافيش طيرانا موصولا ، وذلك لأن الظلام ظلّ يتراكم فى جوفها على مَرّ السنين حتى ازدادت غزارة الظلام فيها . ثم يزداد عجبه من أوزيريس — إله الضوء — يغمر الضياء السهل والجبل ، على حين يُترك هذه الأبراج التى أقيمت من أجله ظلاماً دامساً ، ولكنه يستدرك عجبه حينما يرى أن لكل إله — مهما بلغ إشراقه — جانباً مظلماً يحول دون انطلاق الفكر حراً(٣) :

صوامع (أوزيريس) شُيِّدْنَ للضحى ... وفيهن ليلٌ لا يماط ولا يسْرى
يطير بها الخفاش ظهراً ولم يكن ... يطير بها الخفاش لو عرف الظهرا

---

(١) الدكتور زكى نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية تحت عنوان « العقاد الشاعر » صفحات ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩

(٢) المرجع السابق ص ٤٢ .

(٣) الدكتور زكى نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية ص ٤٥ ، ٤٦ ، وراجع ديوان العقاد ص ٢٥ ، ٢٦ .

ترى ألف عام بعد أخرى ولا ترى نهارا عليها آخر الدهر مفترا
فيا وجه (أوزيريس) هلاّ أضأتها وأنت تضيء السهل والجبل الوعرا
فما رفعتْ إلا إليك تجلّةً ولا رفعت إلاّ إلى عرشك الشكرا
أقامت على عهد الشموس ولم يكن مقيمٌ على عهد الكواكب فى مصرا
تراكم فيها — يعقب الليل مثله ظلام الليالى لا صباح ولا فجرا
ولست ضنيناً بالضياء وإنما لكل إله ظلمةٌ تحجب الفكرا
وربَّ إلهٍ بالضياء محجَّبٌ وشمس سماءٍ عينُ ناظرها حسرى

ومن هذا الضرب قصيدته فى « هيكل ادفو » حيث يتحدث فيها عن عظمة الهيكل ، وأن البطالسة الذين بنوه قد زالوا ، ولكن مجدهم الماثل فى بنائه لم يزل ، ثم يطالب دار البطالسة هذه بأن تمنحه نفحة من خلودها ليقول فيها قصيدة خالدة ، وأن تفتح له باب الرموز لتمده بالسحر الصادق لفظاً وخيالا ، وبعد ذلك يصور وقفته أمامها وكيف رفع باطن قدمه عن الأرض حذراً وأسبل ناظريه تعظيما ، وحنى رأسه فى عتبتها مع أنه لم يحنه إلا لله تعالى ، وتذكّر فيها قوماً لم يتهيبوا شيئاً قطّ سوى العروش الضخمة والظلال ، وأن الغيب أحلك سواداً من ضلالها وأبعد منالا من أعاليها ، وهؤلاء القوم قد خلعوا على تلك الدار بعض صفات الغيب المجهول وأحاطوها بالرموز والأسرار ، ثم يقارن بين ظلمة هذه المعابد وبين ظلمة الغيب فيقول : إنه لو لم يعجبنا لله هيكل باق يعظم بقاؤه فى الأحوال كلها ويخفى سرائره ويطلع فوقه نوراً يزيد التائهين ضلالا ، لو لم يحدث هذا ما أقام بناة الهياكل ركن عبادة ، ولا يمّموا إليها وجوههم ، ويصل من هذا كله إلى أن الدين سيظل باقياً ، وسنظل فى الوقت نفسه جهالا بسره :(١)

إنى وقفت لديك أرفع أخمصى حذرا وأخفض ناظرى إجلالا
فحنيت رأسا فى وصيدك ما انحنى من قبل إلا للإله تعالى
وذكرت قوما فيك لم يتهيّبوا إلا عروشا ضخمة وظلالا
والغيب أحلك من ظلالك ظلمة أبدا ، وأبعد من ذراك منالا
خلعوا — ولا عجب — عليك سماته أولست أنت للغزه تمثالا ؟

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

لو لم يرعنا للمهيمن هيكل باق يُجَدُّ بقاؤه الأحوالا
أخفى سرائره وأطلع فوقه نورا يزيد التائهين ضلالا
ما شيّد البانون ركن عبادة كلا ولا شدوا إليه رحالا
الدين باق ما جهلنا سره ولنبقين بسرّه جهالا

ويلتفت العقاد إلى الذين يظنون أن الأوائل أقل منهم فى الفعال ، ويصفهم بالضلال والتطاول ، لأنهم ظنوا أن المعابد أرضها وسماءها كونين مختلفين عن حكم الطبيعة ، لقد هبطت من الملأ الأعلى فاستأنست فيها الذئاب الضارية حتى غدت كالماعز ، وإن الناس لتنسى فى تلك المعابد كل شىء من سخائم النفس البشرية ونوازعها ، فتنسى العداوة والصداقه والهوى والخوف والآمال ، وهذه هى العبادة الحقة التى لم يفطن إليها من حقروا شأن المعابد ، لأنه لا تغنى الخلق عبادة تترك القلوب فارغة غفلا ، وأن الذين ادعوا أن المعابد لابد أن تتنزه عن مثل صورة الانتصار وجلد الملك لأعدائه على جدران المعبد ، لم يفهموا المغزى من التصوير ، إذ أن الإله الحق ينصر عباده دائما ، ولا يخذلهم ، وأنه يهمه نصرهم ، وهم لا يرضون أن يعبدوا رباً لا ينصرهم على أعدائهم ، لأن مشيئة الوجود تقضى بأن تتغلب طائفة من الناس على طائفة ، ومن هنا فلا عجب أن يسر هؤلاء بغلبهم ، وأن يشكروا عليه ربهم الذى يمثلون فيه تلك المشيئة ، سيما أنه يصطفيهم بعونه ويذيق خصمهم الذل والنكال ، ومن هنا فإن عبادة مثل هذا الرب واجبة ، لأن انتصاره ليس فيه ظلم ، لأنهم على الحق والصواب ، ولا تجب عبادة رب ينصر من ذوى السلطان أصحاب الحول والطول ، وينصر كذلك الأنذال منهم :(١)

هبطت من الملأ العلى فأصبحت فيها الذئاب الضاريات سخالا (٢)
تنسى العداوة والصداقة والهوى فيها وتنسى الخوف والآمال
كذبوا فما تغنى الأنام عبادة تذر القلوب فوارغا أغفالا
لا رب إلا من يمالىء شعبه عند الكريهة إن جفا أو مالا

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤٠ .

(١) السخال جمع سخلة وهى الذكر والأنثى من ولد الضأن والماعز ، جمع : سخل .

لا تعبدن إذا أردت سيادة ربا يعين الصيد والأنذالا
واعبد إلها يصطفيك بعونه ويذيق خصمك ذلة ونكالا
من ظن أن ولاته كعداته عند الإله ، فكيف يسعد حالا

وعلى هذا النمط الشعرى قصيدة الكون والحياة(١) ، وتمثال رمسيس(٢) ، وهيكل الكرنك(٣) ، وغير ذلك من القصائد التى يمكن أن نقول عنها إنها من الشعر الجليل ، والتى لا نحس فيها انبثاقة كتغريد العصفور تنطلق منسابة فى غير ما ضابط ، ولكننا نحس فيها جهداً ومعالجة كالجهد الذى يبذله المثال وهو ينحت الصخر بإزميله ، الذى يبذله البناء وهو يقيم بناءه الشامخ حجراً على حجر ، وعمودا إلى جانب عمود(٤) ، وقد كان فى وسع العقاد — كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود — أن يتناول من الصور الشعرية أسهلها تناولا وأيسرها تشكيلا ، ويلهو بها لهو الصبيان برمال الشاطىء يبنونها فى سهولة ويهدمونها فى سهولة ، وكان يستطيع — كما يفعل غيره من « أمراء الشعر » — أن يصوغ الخيال على الصورة التى تتفق مع حسن النغم ، فسواء لديه أخذ فكرة معينة أو أخذ نقيضها ما دامت الفكرة المأخوذة تحقق له البهرج ودقات الطبل ، لكن العقاد يرغم المادة إرغاماً حتى تستوى له على النحو الذى يريده هو لها ، كما يرغم المثال قطعة الجرانيت على التشكيل بالصورة التى يبغيها لها ، فهى التى تطاوعه ، وأما هو فلا يطاوعها إلا بالمقدار الذى يبرز طبيعتها وصلابتها(٥) .

* * *

والناظر فى الصورة الشعرية لدى العقاد يرى أنها تشتمل على عناصر هى المنظر كله ، وعنصر اللون ، وعنصر الوقت الذى تراها فيه ، وعنصر الموقع الذى تقع فيه من المكان ، وعنصر الحركة .

ويتضح ذلك من تصويره الليل والبحر ساعة غروب القمر ، أو ساعة دفنه فى قبره فى السماء ، وهَوِىّ النجم أو إيوائه خلف ستر حتى ماج الظلام وأطبق على

---

(١) و (٢) و(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٦٥ ، ١٩١ ، ٢٦٨ .
(٤) و (٥) الدكتور زكى نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية ص ٤٦ .

البحر كله كأنه يصطدم بموجه ، وقد أدى ذلك إلى تلوين الماء بلون المداد الأسود وتلوين السماء بظلمة قاتمة كظلمة قاع البحر ، ويصور العقاد هذه الظلمات بأنها تحيط بكل شيء يمتد إليه طرفه حتى إنه لم يعد يرى أمامه على بعد قيد شبر ، ثم يضفي العقاد على هذه الصورة بوصفها موضوعاً لذاتيته ، فيرحب بالظلام على الضوء الذى لا يرى فيه الناس إلا عبيداً ولا يرى بينهم أحراراً ، وفى هذا الظلام يطلق العقاد العنان لأشجانه ويبكى نفسه وينشد شعره :(١)

غرب البدر أم دفين بقبر وهو النجم أم أوى خلف ستر
ضل هادى العيون واحلولك الليـــل فلا فرق بين أعمى وهر
ماج حتى كأنما يصدم البحـــر بموج من بحره مستكر
وترى البحر تحسب الماء جمرا وكأن السماء أعماق بحـر
ظلمات تحيط بالطرف أنى امتـــد لم يعد مده قيد شبر
ولهذا الظلام خير من النو ر إذا كنت لا ترى وجه حر
ها هنا أطلق العنان لأشجا نى وأبكى نفسى وأنشد شعرى

فى هذه الصورة يتجلى لنا المنظر كله ، وعنصر الزمن ، والموقع ، واللون ، والحركة ، وعنصر اللمس ، وإضفاؤه على هذه الصورة حركة نفسية يمور بها وجدانه ، ومن ثم خرجت الصورة مجسدة مشخصة كأنك تحسها وتلمسها وتراها متحركة أمام عينيك وفى مخيلتك .

ومن ناحية أخرى تعبر عن إحساس رومانسى بشرور الحياة وبغربة الشاعر النفسية التى تدفعه إلى التعالى على الناس والترفع عليهم .

ومن هذا الضرب أيضاً تصويره للدنيا من خلال حبيبته ، وذلك بفرضه على مشاهد الطبيعة بجمالها الطبيعى تجربته هو ، ومن هنا كانت صورته رائقة أخاذة بحيث تملك من القارىء كل منافذ سمعه وحسه ونفسه ، وذلك لأنه يصف هذه المشاهد من خلال آثار المحبوبة فى نفسه ، فهو يحبها حب الشمس لأنها مضيئة بجمالها لنفسه وقلبه ، ويحبها حبه للزهر الناضر ، لأن أثرها فى نفسه يتمثل فى

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢ ، ١٦٧٠ .

النضرة التى ابتعثها فيه الشباب . ثم يكمل هذه الصورة بقوله : إنه يحبها كما يحب الحياة التى يتمثلها على أنها شعور كالشعور الذى يحسه حينما يقرب من حبيبته (١) :

أحبُّكِ حُبَّ الشمس فهى مضيئة ... وأنت مضيء بالجمال منيرُ
أحبك حب الزهر فالزهر ناضر ... وأنت كما شاء الشباب نضير
أحبك حُبّ للحياة فإنها ... شعور ، وكم فى القرب منك شعور

فهو هنا معنىّ كذلك بأبعاد الصورة جميعها مع الحركة النفسية التى تمتزج بهذه الأبعاد فتضفى عليها جمالا فنيًّا قريناً للجمال الطبيعى الذى نراه ونحسه فى مشاهد الطبيعة .

على أن العقاد قد برع فى تصوير الحركة النفسية فى شعره ، وذلك كتصويره لليلة التى نعم فيها بالوصل مع حبيبته بأنها لن تعود ، فقد حطمت أنوال حائكها ، وأن العيش قبلها كان شوقاً ينعم به ، وبعدها كان ذكراً وتحناناً ، وأنها قد طالت ولاعجب فى طولها ، لأن الجنات خالدات ، وفى الوصال ألوان من هذه الجنات ، ومن هنا فلا يدرى العقاد أهى ليلة أم أنها أزمان(٢) :

يا ليلة حُطِّمت أنوال حائكها ... فلا يُحَاكُ لها فى الدهر ثُنْيان
العيش من قبلها شوق نعمت به ... والعيش من بعدها ذكر وتحنان
طالت ولا غرو فالجنات خالدة ... وفى الوصال من الجنات ألوان
أصبحتُ والله لا أدرى لبهجتها ... أليلةٌ سَلَفَت أم تلك أزمان

وكتصويره لطول الليل حتى أخذ يستعجل طلوع الشمس من طوله ، تلك الشمس التى رآها تغيب وراء الأفق فى مغرب الأمس ، ولطول الليل ظن أن الشمس لم تغب أمس ، ولكنها دفنت فى قبر ولم يعد لها بعث آخر(٣) :

متى تشرق الشمسُ التى قد رأيتها ... تغيب وراء الأفق فى مغرب الأمس
لقد طال عمر الليل حتى حسبتها ... توارت من الغرب المعصفر فى رمس

---

(١) عباس العقاد: ديوان العقاد ص ٣٢ ، ١٦٧ .
(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٤١ ، ٦٤ .

وعلى عكس ذلك نراه يصور الليلة بالقصر بحيث أنه يراها أنها أسرعت فى سيرها كحسنات الزمان ، ولا يبطىء السالك إلا فى الأرض الحجرية كالرزايا التى تلجُّ فى الإبطاء :(١)

ليلة أسرعت وهل يُبطىء السَّا ... لكُ إلا فى الحَرَّة العوجاء
حسنات الزمان تمضى سراعا ... وَالرَّزَايا تَلجُّ فى الإبطاء

فهو يصف الليلة بأنها تكون طويلة أوقصيرة على حسب الخواطر والذكريات التى تصاحب تلك الليلة فى النفس ، وذلك لأن ساعة اللقاء بين الحبيبين لمحة طائرة ، وأبدُ حافل بالصور والأخيلة والمعانى والخواطر .

وعلى هذا فمقياس العقاد ليس هو الساعة المركبة من حديد ونحاس ، ولكنه النفس المركبة من خيالٍ وتصوُّرٍ وشعور ، وهذه النفس قد تنظر إلى العام فإذا هو لمحة للهفتها على فواته ، وقد تنظر إلى اللمحة فإذا هى دهر سرمد لازدحامها بالمنتظر بعد المنظر والخيال بعد الخيال ، إلى غير نهاية يحدها الحس ويقف عندها الاستحضار ، وبوساطة هذا المقياس يضفى العقاد على « الليل » من نفسه ما يشخصه ويجسده .

ومن تصويره للحركة النفسية أيضاً تصويره لفقده فى سعد زغلول بأنه يزداد فقداً على فقد بمضى الزمن(٢) :

أمَضَت بعد الرئيس والأربعون؟ ... عجباً كيف إذن تمضى السنون
فترةُ « التيّه » تغشت أمةً ... غاب موساها على « طور سنين »
كل يوم ينقضى نَفقِدُه ... وهو ملءُ الصّدر من كل حزين
تكبر البلوى به حين مضت ... والبلايا حينما تمضى تهون

ومن هذا اللون أيضاً قوله فى أسر سعد زغلول وأثر هذا الأسر على مؤتمر السلام : (٣)

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٢ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٢٨١ ، ٢٨٧ .

أَسرُوا الشيخَ فكانت غارة شنّها العاتى على المنتصرين
يفتح البـاب على مؤتمر فاغرَ الأفواهَ مسدود الأذين(١)
ضاق مأتاه على مصر وقد وسع الأجيال من هند وصين

ومنه أيضاً تصويره للحركة النفسية التى يمورها وجدانه إزاء حبيبته التى يشك فيها بالحركة النفسية للأب الذى يشك فى أبوته للطفل الوليد فى قوله(٢) :

هواك كالطفل فيه شكٌّ يريب أباه
لا أستقر عليه ولا أطيق قلاه
ولا أزال شقيّاً بقربه ونواه

وفى قوله :(٣)

إنى لفى ألمى بقربك كالذى يحنو على ولد مريب المولد
أبداً يغصُّ بقربه وببعده ما بين عطف أب وجفوة مبعد
وأراك طوع يدى وألبث حائراً بين المحاذر منك والمتودّد
أرضى وأغضب لا الرضاء ببالغ أمْن اليقين ولا الغضاب بمهتد
وأظلُّ أسخر من رضاى وغبطتى وأظلُّ أسخر من عذابى الأنكد

وفى اعتقادنا أن التشخيص بدوره يمثل ظاهرة فنية فى تصوير العقاد ، قلّما تتوفر لغيره من الشعراء . فهو يشخّص حركة الماء وهو يفيض على الجنادل والسواحل والجسور ، وخلجانه تنساب كالحيات بين الصخور ، والنيل متلاطم الأمواج كأنه إنسان يترنّح من فرط سروره ، وأمواجه مندفعة ترقص على نغمات توقيع الخرير ، والشمس تفتح عينها متأملة تكاد تتعب من جهد المسير ، وهى تخطر كالعروس فضفاضة الأذيال ، كأنها فوق المرتفعات فى أسوان وفوق الجزائر حسناء ترقب قادماً يمخر عباب النيل من أعلى القصور:(٤)

---

(١) الأذين : لغة فى الأذن .
(٢) و (٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٨ ، ٦٩ .

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور
خلجانة تنساب كالحيّات ما بين الصخور
متسابقات كالسوابق فى مجال مستدير
والنيل مصطفق كمنْ قد هزّه فرط السرور
متدفّع الأمواج ترقص وفق توقيع الخرير
وترى الزوارق كالبواشق حوّماً أو كالنسور(١)
قد حار فيها العنصران الريح والماء القدير
والشمس شاخصة تكاد تنوء من جهد المسير
فضفاضة الأذيال تخطر كالعروس إلى السرير
وكأنها فوق الذرى فوق الجزائر والبرور
حسناء ترقب قادماً فى النيل من أعلى القصور

ويشخّص مهمة الأرض وعلاقتها بالإنسان بوصفها أم البشر جميعاً . كما يسأل الطفل أمه ، فتجيبه بما انتهى علمه إلى إدراكه . ثم يدعو على هذه الأم التى تدفن أولادها ، وتغذى الجسم بثمار الشجر الذى ينبت فى تراب أجسام أخرى ، ويأكل لحم مولودها وتحوله إلى تراب ، وهذا التصوير عن طريق « ديالوج » داخلى لحمته وسداه الفكر مشوباً بالشعور الجارف(٢) :

أسائل أمّنا الأرضا سؤال الطفل للأمّ
فتخبرنى بما أفضى إلى إدراكه علمى

* * *

جزاها الله من أمّ إذا ما أنجبت تئد
تغذّى الجسم بالجسم وتأكل لحم ما تلد

---

(١) البواشق : جمع باشق ، وهو البازى ، والبازى ضرب من الصقور يستخدم فى الصيد، جمع بواز وبزاة .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤٨ .

وبالعين المشخصة والشعور المجسد للجمال يصور العقاد فتاة جميلة تسير فى الطريق بأنها فى موكب من الحسن والحب ، ومن كل جميل وشائق ، وتسير فى اختيال قبيلة لا اختيال فرد ، مزهوة بنفسها وشبابها ، وفى الوقت نفسه يشخص الحركة النفسية فى نظرات من يشاهدونها ، وقد قيدت عقولهم ، وحيرت أعينهم الشواخص التى يتملينها ، ويؤلفن عنها قصصا من اللوعة والعليل : (١)

موكبٌ للشباب والزهو فيه ... ملكٌ صائلٌ بتيه خجول
شقَّ فى مَشرع الطريق طريقاً ... فعلى جانبيه قيد العقول
تشهد الأعين الشواخص منه ... حيرةَ العين من نظام الشكول
يتملَّينها ويصدون عنها ... روايات من لوعة وغليل
موكب حافل يموج بفرد ... ليس من قل مثله بقليل
أى فرد فى الناس؟ ناهيك من ... فرد يلاقيك باختيال قبيل

وبنفس المنهج فى التصوير نراه يجسد الزمن ويشخصه حتى لكأنك تراه وتحسُّه وتلمسه ، على الرغم من أنه يرقد داخل معبد « أنس الوجود » كأنه قد ألحد فى قبر: (٢)

قضى نحبه فيه الزمان الذى مضى ... فكان له رسما وكان له قبراً

وفى نفس المسار نراه يجسّد المعنويات كذلك فيبرزها فى صورة محسوسة ، وذلك كتجسيده للخيانة وتشخيصها ، وأنها مما يُبكى عليه كالميت تماما : (٣)

تأسى على الميت ياقلبى ولست ترى ... حزناً على خائن ألقيته بيد
كلاهما ميت يبكى لفرقته ... والموت فى الروح غير الموت فى الجسد

ومن هذا الباب كذلك تشخيصه وتجسيده للموسيقى وأثرها حينما يخاطبها بقوله أعيدى على الصوت لانظر أثره ودلائله على السامعين ، لأن الألحان حينما تحرك إنسانا تخطر له الصورة الجميلة التى يحبها ، فكأنها تدخل إلى نفسه من منافذ الآذان ، وربّ واد كواد السحر تفجر ماءه وتنظر الأطيار المحومة فيه ، وجالت فى هذا

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٠٧ .
(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٢٥ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٣٣٢ .

الوادى أشكال الجمال المختلفة كأنها أطياف أحلام استدعاها النائمون ويهب علينا منه رائحته الجميلة ورياحه الليّنة الهبوب ، وتتفحصه العيون بالنظر ، ويهيء هذا الوادى ويبسطه أمام المستمع للموسيقى اللحن الحزين ، وينطوى عليه حجاب الصمت من حيث يبدو ويظهر : (١)

أعيدى على الصوت أنظرْ لعلنى ... أرى من ثنايا اللحن مايُتوسَّم

ويارُبَّ وجه يطرق السمع حسنه ... إذا غنّت الأوتار أو يتنسم

وواد كواد السحر فجّرت ماءه ... ونفرت من أطياره مايُحَوّم

ورَادَتْهُ أشكال الجمال كأنها ... خيالات أحلام دعاهن نوّم

يهب علينا عرفه ونسيمه ... وتسترسل الأحداق فيه وتنعم

يمهّدُه اللحن الشجىّ وينطوى ... عليه حجاب الصمت من حيث ينجم

وهكذا نرى فى تصوير العقاد الشعرى حركة ، ولكنها حركة حية مما تنبض به الحياة الظاهرة للعيان ، أو الحياة المضمرة فى الوجدان ، إذ كان يشخص ويجسد المعنويات المجردة ، أو يخلع الحياة على المواد الجامدة ، والظواهر الطبيعية ، والانفعالات الوجدانية وقد تهب هذه الحياة هذه الأشياء كلها عواطف آدمية ، وخلجات إنسانية بحيث تشرك بها الآدميين ، وتظهر لهم فى الملابسات المتعددة فيحسون الحياة فى كل شىء تقع عليه العين ، أو يتلبس به الحس ، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه فى توفّز وحساسية وإرهاف .

* * *

وقد أشرنا فيما سبق أن العقاد كان يعنى بتنقيح بعض الألفاظ فى معجمه الشعرى ، وفى هذا المقام نتحدث عن تنقيح صوره الشعرية بحيث تبدو فى صورة شاخصة ماثلة للعيان ، وذلك فى تصويره للزمن فى وقفته أمام « تمثال رمسيس » حيث يقول : إنه شعر بجلال الموقف أمامه من الهيبة التى يعنو لها الزمن ويتضاءل

---

(١) المصدر السابق صفحات ٢٥ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٣٣٢ .

بالنسبة لها ، إذ أنه أحس بالزمن الذى عاش فيه رمسيس فتنبه له وأسف على انقضائه ، فزالت العصور التى بينه وبين رمسيس ، وزالت عن ذهنه الدهور ، ووجد نفسه حقيقة بين القدماء فى ديارهم ، ورمى الريح بعدم التعقل والجهل لأنها محت آثار رمسيس وجنده بأقدامهم فوق أرض سيناء حينما طواها بجيشه غازيا (١) :

لجلال وجهك يا ابن « سيتى » هيبةٌ ... تعنو لها الآماد ، فهى هباء
لمّا وقفت لديك زالت أعصُر ... بينى وبينك والطوت آناء
وتقشّعت عنّى الدهور فها هنا ... تلك الديار وها هنا القدماء
سيناء تطويها بجيشك غازيا ... فى حيث توجفُ وحدها النكباء
حرّمتها بالمعجزات وعزمة ... فيها من القدَر العزيز مضاء
والشام لم تلد المسيح ومارأت ... موسى الكليم وقومه سيناء
أرض لو أن الريح تعقل ماعفا ... أثر لجندك فوقها ووَطاء (٢)

فيحس الإنسان بحرارة العاطفة والقدرة على التصوير والتجسيد فى هذه الصورة أكثر من الصورة فى وضعها الأول كما نشرت فى الطبعة الأولى للجزء الثانى من ديوانه ، حيث ظهرت فاترة بعيدة إلى حدّ ما من الفن ، لأنها كانت أقرب إلى السرد منها إلى التشخيص والتجسيد ، ولذا فإن العقاد أدخل عليها تغييرات فى الطبعة الثانية ، فقدم فيها وأخر ، وزاد عليها وحذف منها مايزيل اهتزازها الذى ظهرت عليه أول مرة والذى يتمثل فى قوله : (٣)

لجلال وجهك يا ابن «سيتى» هيبةٌ ... تنسى السنين فترجعُ الآناء
لتقشّعت عنى القرون فأبصرت ... عيناى ماقد أبصر القدماء
ورأيت فى سيناء جيشك غازيا ... فى حيث توجف وحدها النكباء
فرأيت نكباوين لايثنيهما ... سدٌّ ، وما بكليهما إبطاء

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد جـ ٢ ، ص ١٩٢ الطبعة الثانية .
(٢) الوطاء : ما انخفض من الأرض بين النشاز والإشراف .
(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد جـ ٢ ص ٧٤ الطبعة الأولى .

أرضٌ لو أن الريح تعقل ماعفا أثر لجندك فوقها ووطاء
حرَّمتهـــا بالمعجزات وعزمة فيها من القـدر العزيز مضاء
والشام لم تلد المسيح وما رأت موسى الكليم وقومه سيناء

وغير ذلك من الصور الشعرية الكثيرة التى أعمل فيها قلمه حينما أعاد طبع الديوان فغيَّر صياغتها أوحذف منها بعض الأبيات أو زاد عليها ، بحيث عمل — بوساطة التأمل — على أن يأخذ انفعاله الصاخب العارم بشتى صنوفه وألوانه كما نراه فى تجاربه الشعرية فى صورتها الأولى قبل طبعها فى الديوان الكبير أكثر طواعية لأن يأخذ شكلا فنيا .

ومهما يكن من أمر ، فإننا نقول : إن تصوير العقاد الشعرى للمعانى التى يعبر عنها فى الديوان الكبير كان تصويراً تخييليا ، بمعنى أن يصور المعانى الذهنية والحالات النفسية ويبرزها فى صورة حسية ، ليخاطب بذلك الحس والوجدان ، وتصل هذه الطريقة إلى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفعل بالأصداء والأضواء ، ويكون الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة إلى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد ، ويتحقق بذلك اللذة الفنية ، وإجاشة الحياة الكامنة بالانفعالات ، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه . وهذا هو تصويره فى مرحلة الديوان الكبير ، فيه معنى الحياة التى تنقل الأثر من الحس إلى كائن حىّ ، من خلال التعبير والتصوير .

وإذن فالعقاد يعبر عن تجاربه النفسية والاجتماعية بوساطة الصور ، وذلك إما فى شكل قصصى كما فى قصيدة « ترجمة شيطان » وغيرها ، وإمَّا فى تآزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى والقوة الفنية الإيحائية .

ومعنى هذا أن كل صورة تؤدى وظيفتها داخل التجربة الشعرية التى هى الصورة الكلية ، بمعنى أن تكون الصور الجزئية مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام فى القصيدة — وأن تشارك فى الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة فى النماء ، ثم تنتهى إلى نتيجتها الطبيعية التى تؤلف وحدتها العضوية العـــامة النامية كما سنرى فيما بعد .

على أن التصوير الشعرى — فى تصور العقاد الناقد — لا يخرج فى حقيقته عن منهج العقاد الشاعر فى إبداعه ، على الرغم من سبق الإبداع لديه على النقد ، وذلك يجعلنا نؤمن أن نظريات العقاد النقدية تأتى من وحى إبداعه أولا وقراءته فى النقد ثانيا ، لا سيما كتب النقد التى تتفق ومنهج الإبداع لديه .

فهو يرى أن الخيال الشعرى يقوم بعملية تجسيم للأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور بمعنى أن الشاعر لا ينظر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبدا وأخذت فى العمل موفّقة مجيدة ، وذلك عن طريق الأشكال للمعانى المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة(١) ، ويقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله ، وبين مظاهر الحياة الكبرى للحياة ، ولا تتم عملية الامتزاج هـــذه من غير توفّر العاطفة ، وذلك لأن الحياة لا توجد بغير عطف ، والعطف لا يوجد بغير تعبير ، ويضيف إلى ذلك أن الذى يترتب على عملية الامتزاج هذه ، أن تصبح الحياة والأدب شيئين كِلاَ نسيجهما من مادة واحدة(٢) .

ومعنى هذا أن العقاد يذهب فيما سبق ، مذهب كل من شيلنج وكوليردج فى وظيفة الخيال ، حيث تُوَصِّل — فى تصورهما — الشاعر إلى صميم الأشياء ، وأنها لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة ، وأن رؤية الشاعر للحقيقة وليدة الاتحاد بين قلبه وعقله ، وبين المظاهر الكبرى للحياة ، وفى الوقت نفسه لا تتم عملية الاتحاد من غير توفر العاطفة لدى الشاعر ، ودون أن يهتز كيانه كله ، ومعنى هذا أيضا أن ملكة الخيال عند هذين الناقدين يعتمد نشاطها على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، وهذه العلاقة يدركها الإنسان فى لحظة رؤيا عاطفية وقلبية معا ، فالشاعر فى لحظة الرؤيا يرى فى الطبيعة رموزاً لحياته الباطنة ، لأن الطبيعة فى ذاتها مُجرَّدُ معطٍ جامد ميِّت ، ولكنها تدبُّ فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية ، فتعكس مختلف التجارب الروحية . ومن ناحية أخرى يمكن إدراك

---

(١) ، (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٤٨٩ ، ٤٩٠

(١) Coleridge: on paetry on Art in Biographia Literaria Vol. 11, P. 232-238

أصالة الشاعر فى خياله من خلال فهمه للعلاقة بين الفن والطبيعة ، ومن هنا يجد الشاعر العبقرى صورة ذاته فى كل شىء حتى فيما يتم له عن سر الوجود(١) .

وفى تصور العقاد أن الشاعرية ملكة إنسانية قبل أن تكون ملكة لغوية أو بيانية ، وأن الشاعر القدير هو من يصف سرائر النفوس، لأن مرجعه فى الوصف إلى إحساسه الباطن لا إلى الحس الظاهر ، ومن ثم فإنه يمد فى وشائج التعاطف ، ويولد بين الإنسان وبين ظواهر الطبيعة ودًّا وائتناسا ، فلا يصف السمات الجسدية للمرأة — من فرعها إلى قدمها — التى تقاس وتكال كما درج على ذلك شعراء العرب ، بل يصفها كأنها روح عاطف له ثوب من الجسد جميل كما يصنع شعراء الغرب(٢) .

ويذهب العقاد إلى أن عناصر الصورة الشعرية هى المنظر كله ، وعنصر اللون، وعنصر اللمس ، وعنصر الوقت الذى تُرى فيه ، وعنصر الموقع الذى تقع فيه من المكان ، وعنصر الحركة .

والتصوير المطبوع يتمثل فى اللون والشكل والمعنى والحركة أصعب ما فيه ، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه ، بحيث تصبح الصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ، ولاحظ من حظوظ العين واللمس(٣) .

ولا يغفل العقاد الجانب الحىّ فى الصورة الشعرية ، لأننا نراه فى نقده لابن الرومى يستحسن منه أنه كان صاحب نفس لا توصف إلا بأنها أداة مهيأة للنظر والسمع والتلقى عن الوجود ، من حيثما ألقى إليه بأثر من آثاره وخبر من أخباره ، دقّ أو جل وأسعد أو أشقى(٤) :

العين لا تنفك من نظر والقلب لا ينفك من وَطر

ونفس ابن الرومى — فى تصور العقاد — تامة الأداء تشعر شعورا شديدا

---

(١) Coleridge ; 1-Biographia Literaria, Vol' 11, 238

2 — The Philosphical lectures, p. 179, New York.

3 — The Friend, Bell and Daldye London, 1866, pp. 65-66.

(٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ٥٠٣، ٥٠٤

(٣)و(٤) المرجع السابق صفحات ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٤٤ ، ٤٥١ ومابعدها

بالحياة من حيثما واجهتها، وتداخل الطبيعة فى كل جزء من أجزائها. فقد عاش صاحبها يوماً يوماً من عمره وناحية ناحية من وجدانه ، ولابس الحياة ولابسته(١):

ودامت الدنيـــا له غضّةً كأنّها الجارية النهـد

ويحدد العقاد مفهوم الجانب الحسى حينما يقول : إن الأمر فى الصورة الشعرية ليس حساً بالظواهر ، كذلك الحس الذى لا مذهب له وراء العيون والآذان والآناف ، ولا هو بالدقة التى ترهف الحواس إرهافاً ، فلا يكون قصارها إلا أن تقابل بين المرئيات والمسموعات ، أو بين هذه وتلك وبين المشمومات والملموسات . كلا ، فإن هذه اليقظة الحسية لتصاحبها يقظة فى الشعور الباطنى تسرى به فى كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ ، وترجم العواطف والأخلاق كما ترجم المناظر والألحان(٢).

ويرى العقاد أن الشاعر العبقرى هو الذى تتسم صورته الشعرية بالابتداع والرمز المعنوى وحينئذ تكون قمة لايتسنّمها مقلد ولا يسمو إليها إنسان من غمار الناس مهما بلغ من فرط تعلقه بالشعر وأعجب به . ومن ثم تظهر روح الشاعر وعبقريته ، إذ أن صوره الشعرية هى تمثيل لحقيقة سامية فى زىّ شكل محسوس ، وإدراك الحقيقة السامية لا يحتاج إلى حاسة مضافة إلى الإنسان ، ولكنه يحتاج إلى فطرة تحسن تصور المحسوسات المدركة رفيعها ووضيعها ، ومن استطاع تمثل الحقائق السامية — من الشعراء — وتمثيلها ، كان لبصائر الناس بمثابة المجهر لأبصارهم(٢) .

وفى تصوُّر العقاد أن الصورة الشعرية لا بد أن تكون شعورية تصورية لا عقلية فكرية ، تكون الصورة فى مظهرها الجمالى وسبيلها إلى الشعور ، ولكن فى طريقة خلقها لا بد من فكر ، لأن الفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور ، وتقوم الصورةُ الحيَّة النامية مقام البرهان الوجدانى عليها ، بحيث تتزاوج العواطف والصور كلاهما فى الآخر وتتمثلان طبيعياً لدى الذهن فى نشوة فنية ،

---

(١) و (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٤٥٣ ، ٤٦٧ .

والخواطر والمشاعر التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية والعضوية(١) .

على أن مقياس جودة الصورة الشعرية لديه أن تكون مشخصة ، والتشخيص ـ فى تصوره ـ ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسماوات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها ، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامسة ولامسة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقظه تلك اليقظة ، وهى هامدة جامدة صفرٌ من العاطفة خلو من الإرادة . والقدرة على التشخيص ملكة مقصودة تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين ، ولابد إذن من شعور يسبق التشخيص ويلقى عليه ظله ويثبت فيه من حياته . ومن هنا سمّى العقاد التشخيص فى هذه الحالة بالتشخيص الشعورى وهو الذى يأتى من الشعور ، والذى لا يمكن أن يخلقه اللفظ ولا التشبيهات ، ولا تسلسل الخواطر ، مثل الشعور العميق بوحشة الغروب ، وما ينعكس من ذلك الشعور العميق على الشمس من ترنيق وضراعة وانكسار ، ونظر يائس كنظر المريض إلى العواد ، ووجوم شائع بينها وبين عيون النور التى تغرورق على الأغصان لتدمع وتلحظ ألحاظاً خشّعاً من الشجو والإغضاء(٢) .

وعلى أية حال ، فإن التشخيص الجيد — فى نظر العقاد — لا يسمح بكلمة تأتى فى البيت عفوا ، لأنه لا بد أن يكون لكل كلمة مكانها من الصورة ، ونصيبها من التلوين والتمثيل والتبيين ، وذلك لأن الشاعر ينظر إلى ما حوله فينطبع ما يراه فى حسه — وإن دق وخفى — كما ينطبع النور الضئيل فى مصور الفلكى المحكم التركيب ، ثم يخرج ما انطبع فى حسه من داخله بوساطة التعبير(٣) .

وفى مجال التطبيق على التشخيص فى الصورة الشعرية نراه ينفى ما شاع خطأ عند الكثيرين من النقاد من أن الهجاء المطبوع ، هو الذى تكثر فيه نقائض المهجو

---

(١) و (٢) و (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً صفحات ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٤٢ ، ٤٦٨ .

والفحش فى شتائمه ، ومن أن الشاعر المطبوع على الهجاء هو الذى أوتى من الفطنة وسعة الحيلة واستعداد الطبع مايفتح له معانى الهجاء إذا أراده ناقماً أو غير ناقم ، ومعتمداً على ما يقول أو عابثاً فيه(١)

(د) الوحدة العضوية :

على الرغم من أننى لا أؤمن بفصل الشكل عن المضمون فى الشعر ، أجدنى مضطرا إلى الحديث عن الشكل قبل أن أتحدث عن الوحدة العضوية ، ومن ثم ينبغى أن أتناول بناء القصيدة عنده Construction أى الهيكل أو الإطار الذى شيَّدها فيه ، وهنا نستعير المصطلحات التى وضعتها صاحبة « قضايا الشعر المعاصر » للهياكل الشعرية .

الهيكل المُسطَّح :

وقد استخدم العقاد هذا الهيكل فى القصائد التى تدور حول موضوعات مجردة وينظر إليها العقاد فى لحظة معينة ، ويصف مظهرها الخارجى فى تلك اللحظة وما يتركه من أثر فى نفسه ، ونظرة الشاعر فى القصائد تنقصها الحركة الزمنية ، والرابط بين أبيات القصيدة المسطحة هو القافية الموحدة ، وتنتهى القصيدة بخاتمة جهورية بجلجلة توحى بالانتهاء (٢) وذلك مثل قصيدته « الشاعر الأعمى » التى ختمها(٣) بقوله :

فيا قلب أنفقْ من ضيائك واحتسب لدى الشمس لألاء الوجوه النواضر

وقصيدة « نبئينى » التى ختمها بما يوحى بانتهائها(٤) :

إنّ حبًّا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف

---

(١) المرجع السابق ص ٤٤٦ .

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٧ — ٢١١ ط اولى منشورات الآداب ببيروت سنة ١٩٦٢ .

(٣) و(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٩ ، ٣١٦ .

والقصيدة التى رثى بها زميله شكرى حيث ختمها بقوله (١) :

رحمـــة الله أجل رحمته لأخ بعدك لايألوك وَجْـدَا

وغير هذه القصائد التى يزدحم بها ديوان العقاد التى استخدم فيها هذا الهيكل المسطح المملوء بالفجوات ، والذى يسمح بأن نحذف مانشاء من أبيات ، ونقدم ونؤخر ، ونضيف إلى القصيدة مانشاء من الأبيات مما يُخِلُّ بوحدة الصنعة فى القصيدة وبفسدها .

الهيكل الهرمى :

واستخدمه العقاد فى قصيدة « ترجمة شيطان » التى تتضمن « فعلا » أو « حادثة » ويتحرك الأشخاص فى نطاق هذا الفعل ويمر الزمن ، وتتغير تبعا لذلك المشاعر فتمتد وتضيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر بحيث نجد ـ فى الأغلب الأعم ـ فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها ، وتتكاثف الأحداث فى مكان من القصيدة وهو المكان الذى تندفع فيه المشاعر والأحداث إلى قمةٍ شعورية بحيث تبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ، ثم تنتهى بحل هذه العقدة وتشتيت تلك القوى المتجمعة (٢) وحينئذ تكون نهايتها هادئة مطمئنة فى قوله : (٣)

وتقضّت بينهم سـيرته ومضى كالطيف أو رجع الصدى
باهَ بالسخط فلا شيعتُـه رضيت عنه ولا أرضى العدى

* * *

وكذا العبدُ بمشبوب القِـلَى عارم الفطنة جيّاش الفؤاد
أبداً يهتف بالقول فَـلا يعجب الغىّ ولا يرضى الرشاد

وهذا النوع من القصائد الهرمية فى شعر العقاد لم يفز بنصيب يذكر بجانب

---

(١) راجع جريدة الأخبار بتاريخ ١٨ من ديسمبر ١٩٥٨ العدد ٢٠١٠
(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢١٢ ، ٢١٣ .
(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٥٤ .

الهياكل الأخرى . لأنه يتميز بأن القصائد فيه لا يمكننا أن نحذف منها أو نزيد عليها بعض الأبيات ، كما أنه لا يمكننا أن نقدم أو نؤخر فيها ، وأغلب قصائد هذا الهيكل تتخذ القصة القصيرة أو الدراما الغنائية الخاطفة إطاراً لموضوع التجربة .

الهيكل الذهنى :

وقد أكثر العقاد من استخدامه لأنه يرضى نزعته الفكرية التى يسكبها فى شعره إذ أن العقاد يستخدم الحركة فيه فى الذهن ، لا فى وصف حدث يستغرق زمانا ، بمعنى أن ينتقل الذهن من فكرة إلى فكرة ، ولا يتدخل الزمن فيها لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلى يمنع من التقديم والتأخير ، وتنتهى قصيدة العقاد فى هذا النوع من الهياكل بحكم عام ينهى المشكلة الفكرية التى أثارها الشاعر ، وذلك بإحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها (١)، وقد استخدمه العقاد فى الديوان نادرا ، وذلك كمقطوعة « أين الحقيقة » إذ يغلب على هذا الهيكل أن يستخدم فى قصائد قصيرة أو مقطوعات ، ومطلع هذه المقطوعة : (٢)

أين الحقيقة ؟ لا حقي قة كلُّ ما زعموا كلام

ويناقش فى هذه المقطوعة الحقيقه وأين توجد ، هل توجد لدى الغارقين فى الهوى الذى لم ينج منه غِرٌّ أو إمام ، وأن هذه الحقيقة مَتخفيةٌ مثل الغادة التى يخفيها اللثام ، وينتهى إلى قوله (٣) :

لاحـــقَّ إلا أنه لاحق فى الدنيا يُرام

* * *

أما الوحدة العضوية Organic Unity فيقصد بها أن تكون القصيدة عملا فنيا يكمل فيها خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .

---

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص٢٢٣ـ٢٢٦

(٢)و(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

وقد أشرنا فيما سبق أن العقاد يعبر عن تجاربه النفسية والاجتماعية بوساطة الصور إما فى شكل قصصى ، وإما فى تآزر الصور المعبّرة ذات التصميم العضوى والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية ، بمعنى أن تتضافر الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور الذى يهدف إلى تصويره .

وفى هذا المقام نتساءل عن موقف تجاربه من الوحدة العضوية ، هل تحققت فيها هذه الوحدة أم أن الوحدة التى تحققت فى شعره هى وحدة الموضوع فحسب ، أم وحدة البيت كالشعر القديم .

بيد أنه ينبغى علينا لكى نجيب على هذا التساؤل أن نعمد إلى تحليل بعض قصائده لنعرف المدى الذى استطاع العقاد أن يحققه فى تجاربه من حيث البناء العضوى . ولكننا قبل أن نعرض لقصائد العقاد ، لنبرهن على مدى بنائها بناء عضوياً ، نحب أن نشير إلى أن الوحدة العضوية ليست على نسق واحد .

ومن ثم نجد فى شعره الوحدة العضوية التى تعتمد على عنصر قصصى ، وهى التى تسمى بالوحدة الثابتة على حد تعبير الدكتور هلال (١) . وهذه الوحدة لابد فيها من ترتيب الحوادث فى القصيدة بعضها على بعض فى سببيّتها وتسلسلها الطبيعى ولعل أوضح مثل لتلك الوحدة الثابتة عنده هو قصيدة « ترجمة شيطان » وهى تصور قصة شيطان ناشىء ضاق ذرعا بحياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه ، وعدم تفريقه بين الصالحين والطالحين منهم ، ولهذا كفر بالشر فقبل الله منه هذه التوبة ، وغفر له ذلك الكفر وأدخله الجنة ، غير أنه مالبث أن سئم عيشة النعيم التى انتقل إليها فى الجنة ، كما ملّ العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الألوهية ، فتمرد وجهر بالعصيان فى الجنة ، ولذا فهو لايبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون ، ويمضى غير حافل بالخلق محقين أو مبطلين ، وغير مكترث لهم ولا لتنسه فى هداية ولا ضلالة ، ومطلع هذه القصيدة قوله (٢) :

صاغه الرحمنُ ذو الفضل العميم ... غسقَ الظلماء فى قاع صقر
ورمى الأرض به رَمْىَ الرجيم ... عبرة فاسمع أعاجيب العبر

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤١٢
(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٣٨ وما بعدها .

وهى قصيدة تُربى على مائتين وعشرين بيتا تتكوّن « كلا عضويا » وتؤدى بدايتها إلى وسطها ، ويأخذ وسطها بهايتها كخاتمة طبيعية لعملية طبيعية فلا تنافر بين أجزائها بالرغم من طولها ، وذلك لأن الصور الجزئية عبارة عن مجموعة مترابطة تكوّن فى مجموعها مشهداً عاما متحركا ، والصورة الجزئية عبارة عن رؤية واعية تلتقط وتسجل وتختار وتركب . وتكون مشهداً كاملا تبعا للموقف النفسى الذى اتخذه الشاعر لينقل إلينا شعوره ، ويصور لنا الحركة والحياة لأنه اشتق تجربته من الحياة ، ثم لا يلبث أن يبث فى ثنايا هذه التجارب الجزئية خواطره الفلسفية ، ومن هنا نجد أن أجزاء القصيدة تتعاون جميعها على إحداث الأثر الذى أراده الشاعر .

ومن ناحية أخرى ، فإن القصيدة كل قيّم يوحى بأن الجزء فى داخل هذا الكل قسيّم كذلك ، وذلك مع معرفتنا بأن التجربة الجمالية ـ كهذه القصيدة ـ ليست كلا يتألف من أجزاء يمكن فصلها ، بل إن الاصطلاحين « جزء » و « كل » لا ينطبقان حرفيا على كلّ تتداخل عناصره وتمتزج ، إذ أن الكل العضوى مركبٌ من عناصر لا توجد منفصلة ، ولكنها توجد فى هيئة وحدة مردُّها مبدأ حياة معين فى باطن الشىء ، فالتجربة الجمالية إذن هى كلٌّ عضوى مصدر الوحدة فيه نوع خاص من الاهتمام الجمالى .

ومهما يكن من أمر ، فإن الوحدة العضوية فى هذه القصيدة واضحة كل الوضوح لأنها تنمو نموًّا داخلياً حياً بمعنى أن تتغير نغمة الشعور فى كل وحدة من التجربة تغيرا كيفيا باطنيا فى نموها ، ولا تنمو عن طريق إضافة جزء إلى آخر على النحو الذى نراه عند كثير من الشعراء .

ولعلنا نطيل إذا رحنا نبحث عن تلك الوحدات فى داخلها والتغير الكيفى الذى نالها وذلك لأنها طويلة ولا تقصر عن بحث خاص بمفردها ، ولذلك اكتفينا برسم الصورة العامة التى أرادها الشاعر منها .

وبالإضافة إلى الوحدة الثابتة ، نجد فى شعره الوحدة الحدسية ، التى هى النوع

الثانى من الوحدة العضوية ، وذلك لأن الكثير من شعره لايعتمد على العنصر القصصى بصفة عامة ، والتاريخى بصفة خاصة قدر مايعتمد على التجارب النفسية والاجتماعية .

وهذا النوع من الوحدة تمثله قصيدة العقاد « نبئينى » ، وهى تجربة صادقة من تجارب القلب الإنسانى ، والموقف فيها موقف تصوير ، والصورة بتمامها تمثل حبّ العقاد لفتاة هام بها وتدلّه فى حبها فانكشف له مجاهل نفسه وغياهبها وصحح نظره فى الحياة ، وتغيرت بين يديه حقائق الأشياء فرآها كما ينبغى له أن يراها ، لأن معرفة النفس مقياس معرفة الوجود . ومن أخطأ تقدير نفسه لم يصب فى تقدير ماحوله ، لأنه يقيس الأشياء بمقياس مختلّ مجهول .

وفى هذه القصيدة ترى العقاد يصور حبيبته بأنها رجاءه وعزاءه وسلواه وأليفه حينما يجتويه الأليف ، ثم يسألها أن تخبره عن الحسن الذى جعله يتعلق بها ، وذلك لأنه يراها أكبر من كل حسن ، إذ أن معناها تالد وطريف . ويستمر العقاد فى تساؤله لأنه لايهواها لذكائها ، ولا لدلالها ، ولا لخصالها ، ولا لرشاقتها ورقّتها وأنسها ، ولكنه يهواها هى بذاتها ، ولا شىء غيرها يطوف بفؤاده ، لأنه يرى أن الحب الذى لاينسى معه قلب المحب جمال محبوبته حب ضعيف ، وقد تعاونت هذه الصور جميعها على إحداث الأثر الذى أراده الشاعر (١) :

يارجائى وســـلوتى وعزائى ... وأليفى إذا اجتوانى الأليف
نبئينى ، فلست أعلم ماذا ... منك قلبى بحسنه مشغوف
كلّ حسن أراك أكبر منه ... إن معناك تالد وطريف
لست أهواك للجمال وإن كا ... ن جميلا ذاك المحيا العفيف
لست أهواك للذكاء وإن كا ... ن ذكاء يذكى النهى ويشوف
لست أهواك للدلال وإن كا ... ن ظريفا يصبو إليه الظريف
لست أهواك للخصال وإن ر ... فّ علينا منهن ظل وريف

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣١٦ .

لست أهواك للرشـــاقة والرقّـة والأنس وهو شتى صنوف
أنا أهواك (أنت) أنت، فلا شيء سوى (أنت) بالفؤاد يطيف
إن حبًّا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حبٌّ ضعيف

فالقصيدة متتابعة فى سياقها حتى تنتهى إلى نتيجتها ، ومعانيها مترابطة محكمة ، ولكننا مع ذلك يمكننا أن نؤخر بعض الأبيات التى يتساءل فيها العقاد عن السبب فى حبه ، ونقدم البعض الآخر ، ولا يتغير المعنى ، بل ولا يؤثر ذلك التغيير والتبديل فى بناء القصيدة .

وهذه الأبيات التى يجوز تقديمها وتأخيرها يسميها العقاد إخبارية[1] لتساويها ، ومن هنا يسوغ للناقد أن يقدم فيها ويؤخر حسبما يتفق وذوقه ، ولكنها مع ذلك تتضافر أجزاؤها مجتمعة على الوصول إلى الأثر الذى يريده العقاد .

ومن هذا الضرب قصيدته « يوم الظنون » وهى تجربة كاملة صادقة تتدفق فيها حيوية العقاد وتعلو صرخة النفس الحية ، ويرتفع الإيقاع ويعمق ويقوى ، وتتناسق جميعها فى تصوير الشعور الغامر الذى يعتور المحب من ريب الشكوك الذى يهيء به صبره مهما كان جلدا ، حينئذ يضعف ضعف الأطفال الأذلاء ، ويغص بمورد كان عذباً ، وقد أعده للرّى فى قفر الحياة ، ويلاقى أهوال الشدائد كلها فى يوم وليلة ، وحينما يلوذ بذكريات أمسه عادت إليه صورها شوهاء كاشرة ، وغدت حربا عليه ، بعدما كانت واحة يستريح فى ظلها ، ويجلى بها وجه الظلام ، ولذلك يضيق الشاعر بأمسه ويومه معا ، ثم يهب حظه كله وهو أثمن ما يوهب كى يستريح من عذاب حاضره فلا يطول به إلى غده .

والموقف فى هذه القصيدة موقف متكامل النمو من البداية ، ولذلك فإنها تنمو نموها الحيوى من تصويرها تصويراً دقيقاً لهذا الموقف مع ترابطها ترابطاً موضوعياً ، وتسلسل الفكرة فيها تسلسلا منطقياً ، وكذلك تنمو القصيدة تبعاً لتطور الإحساس وتغيرُّ الإيقاع ، وتنطق القصيدة انطلاقها الفنى بصرخة حية ، ولوعة لاعجة

---

(١) من حديث للعقاد فى مناقشة حول هذا الموضوع فى الندوة .

يقول العقاد فى مطلعها(١) :

يوم الظنون صدعت فيك تجلدى ... وحملت فيك الضيم مغلول اليد
وبكيتُ كالطفل الذليل أنا الذى ... مالان فى صعب الحوادث مقودى

. . . . . .

حيران أنظر فى السماء وفى الثرى ... وأذوق طعم الموت غير مصرَّد
أروى وأظمأ عذب ما أنا شارب ... فى حالتىّ نقيع سمّ الأســـود
وأجيل فى الليل البهيم خواطرى ... لا شارقٌ فيه ولا من مُسْعد
وتعيدلى الذّكرَات سالِفَ صبوتى ... شوهاءَ كاشرة كما لم أشهـــدَ

إلى أن تنتهى القصيدة بعد أن ترسم لنا الصورة العامة التى تكونت من الوحدات الشعورية التى صبها قلب شاعرنا نفثات نارية حارقة، غير أن هذه الوحدات يمكننا بسهولة أن تغير وضعها دون تأثير على بناء القصيدة العضوى ، وذلك لحدسيّتها والاحتمال الكامن فى وحداتها .

ومن هذا الضرب كذلك قصيدته « الشاعر الأعمى » وهى ترجمة لموقف شاعر ابتلى بالعمى ، والموقف فيها هو الإحساس الغامر بالإجحاف وقلة الإنصاف ، وهو لا يتدرج فى النمو ليصل إلى غاية مداه ، ولكنه موقف متكامل النمو من البداية ، فقد عاشه صاحبه فترة من حياته وما زال يعيشه ، ولذلك لا تنمو القصيدة نمواً حياً تبعاً لتطور الإحساس أو تبعاً لتغير الانغام ، ولكنها تنمو نموها الحيوى من تصويرها تصويراً دقيقاً لهذا الموقف مع ترابطها ترابطاً موضوعياً ، وتسلسل الفكرة فيها تسلسلا منطقياً ، ولم يتدخل شاعرنا فى هذه القصيدة إلا عند لحظة الانطلاق الفنى فقد بدأ هو هذه اللحظة فقال : (٢)

شكا الشاعر الباكى عمىً قد أصابه ... وأظلم ما نال العمى جفن شاعر
ينوح بعين لم يدع عندها البلى ... سوى نبع حزن ناضب الماء غائر
وتلحظ عين الشمس شزراً جبينه ... فيطرق إغضـــاءً بمقلة حاسر

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٧،٢٩ .

ثم يدعه يصور حيرته حين يعجز عن التفرقة بين النور والظلام ، وحين لا يستطيع التفرقة بين منابع النور(١) :

ويسألهم: هل أومض البرق فى الدجى ... وهل طلعت فيه وجوه الزواهر
وهو يلمع الدرُّ المنضد والحلى ... على الغيد أم بات الحصى كالجواهر

ويحس الشاعر الضرير بالغبن والظلم ، حين يدرك أن الأفق يجود بسناه الموشى الفاتكة ، ويرمى به فى أعماق الآبار ، ويسفكه فوق البطاح الغوامر ، فى الوقت الذى يحس أنه فى مسيس الحاجة إلى إشعاع واحد يرى به جمال الكون ليصوره فيحسن التصوير : (٢)

تكاد تشقُّ الأفق زفرة صدره ... إذا راح يلتحاه بصيحة حائر :
تجود لعين الذئب يا أفق بالسنى ... ليهديه فى فتكه بالجآذر
وترميه فى بئر عميق قرارها ... وتسفكه فوق البطاح الغوامر
وتسلبنى نورا أراكَ بوحيه ... فأظهر ما أخفى سواد الدياجر
وأرجعه معنىً على الطرس مشرقاً ... يضىء سناه مظلمات السرائر

ومن إحساسه بماوقع عليه من إجحاف وقلة إنصاف ينبع سؤاله الذى يصور الظلم أروع تصوير : (٣)

لمن تجمل الأكوان إن كان لايرى ... بدائعها عينٌ ترى كلَّ باهر

وهذا السؤال المصور العميق يسلم إلى تصويره للدنيا حينما كان يراها ويستمتع بها ويتعمق جمالها حتى أنه كان يخشى الموت ، لأنه سيحجب عنه مناظرها الجميلة(٤):

فما كانت الدنيا سوى حسن منظر ... وما جاد فيها الحظ إلا لناظرى
وهل كنت أخشى الموت إلا لأنه ... سيحجب عنى حسن تلك المناظر

وبعد أن صوَّر ما وقع عليه من ظلم فأدّاه أحسن أداء فى زفرات حارة صارخة ينتهى إلى رسم صورة لموقفه من نفسه : (٥)

---

(١)و(٢)و(٣)و(٤)و(٥) عباس العقاد : ديوان العقاد ص٢٩ .

فيها أنا لا أجهد الحياة بهاجرى ... أميناً ولا ريب المنون بزائرى
جمعت شقاء العيش فى ظلمة الرّدى ... فيالىَ من ميت شقىّ الخواطر
أرى الصبح وهّاجاً بمقلة نائم ... ويلحظه قلبى بحسرة ساهر
ومن لى إلى هذا الوجود بلمحة ... أراه ولم يعثم التراب بصائرى
فيا قلب أنفق من ضيائك واحتسب ... لدى الشمس لألاء الوجوه النواضر

وهكذا نرى، كما قلنا، إن الوحدة العضوية فى هذه القصيدة هى وحدة موضوع، وليست من قبيل النمو الداخلى الذى يعتمد على تطوّر الإحساس واختلاف درجة الغنم ، وذلك لأن موضوع القصيدة تصوير موقف متكامل يلوّنه لون واحد لا ألوان متعددة مختلفة الدرجات .

والناظر فى شعر العقاد يرى أن الوحدة العضوية فيه من النوع « الحدسى الاحتمالى » الذى لا يتأبّى على التقديم والتأخير فى بعض الأبيات فى الدفقة الشعورية الواحدة ، أو لا تتأبى الدفقات الشعورية عن أن تحل بعضها مكان بعض .

وفى تصورنا أن بناء القصيدة بناء حدسياً لا يضير العقاد ، لأن شعره يترجم به - فى الأغلب الأعم - عن ذاتيته ، ويصف به شعوره فى تجربته ، ومن ناحية أخرى هذه سمة من سمات الشعر العربى فى ذلك الوقت حتى لدى المجددين أنفسهم من أمثال المازنى وشكرى وغيرهما من مدرسة الجيل الجديد ، هى إذن سمة من سمات الشعر ، لا سمة من سمات العقاد فى الخلق الفنى فى قصيدته الشعرية ، لأن الشعر العربى - إذ ذاك - أقصى ما تصل إليه الوحدة العضوية - فى الأغلب الأعم - أن تبنى القصيدة فيه بناء حدسياً ، اللهم إلا إذا كانت القصيدة معتمدة على عنصر قصصى ، فإن الوحدة العضوية حينئذ تكون ثابتة مبنية بناء حياً بحيث تنمو نموا داخلياً ، وتأخذ القصيدة حينئذ إطار القصة القصيرة أو الدراما الغنائية الخاطفة ، وذلك كله فى الشعر الغنائى ، أما الشعر الموضوعى (كالقصة الطويلة والمسرحية) فإنه يبنى بناء عضوياً بالضرورة .

وإذا عرفنا هذا كله عرفنا أن قصيدة العقاد الشعرية لا تتخذ منهج القصيدة العربية القديمة التى تُعْرَف الوحدة فيها بالبيت . فهو لا يخلط فى قصيدته بين موضوعات

متعددة ، ولا يبدأ قصائده بالغزل مقلدا للشعراء المقلدين الجامدين الذين اتخذ كل منهم نموذجا وأستاذاً يحتذيه فى شعره . وفى الوقت نفسه لم تصل قصيدته - فى الأغلب الأعم - إلى أن تكون بنية حية تؤلفُ « كلاً » مُركباً من عناصر لا توجد منفصلة ، ولكنها توجد فى هيئة واحدة مردها مبدأ حياة معين فى باطن الشيء كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

ومن ثم رأينا العقاد يحاول أن يحذف فى شعره ما يراه خارجا على مشاعره وفكره فى عام ١٩٢٨ ، حينما طبع الديوان دون أن يُخلّ ذلك بوحدة الصنعة أو يفسدها على حد تعبيره ، وذلك كقصيدته « يوم الشهداء »(١) التى حذف منها خمسة وعشرين بيتاً حينما نشرها فى الديوان الكبير ، بعد أن كانت منشورة بتمامها فى الجزء الثالث من ديوانه فى طبعته الأولى ، إذ كانت اثنين وستين بيتاً فغدت سبعة وثلاثين بيتاً فى الطبعة الثانية ، وكذلك قصيدته « رجعة الغريب(٢) » التى حذف منها أربعة عشر بيتاً ، وقصيدته « الحب الأول » لم يحذف منها أبياتاً كما حدث فى القصيدتين السابقتين ، ولكنه حذف منها قصيدة كاملة تبلغ عدة أبياتها ستة عشر بيتاً ، وهى التى يتحدث فيها عن الشعر وحقيقته فى قصيدة يتحدث فيها عن حبه الأول ، حذف منها هذا الجزء حينما نشرها فى مجموعة « ديوان من دواوين » وهو الذى يقول فى أوله : (٣)

إنى ألوذ بشعرى حين يطرقنى من الطوارق نُزّالٌ وضيفان
والشعر من نفس الرحمان مقتبس والشاعر الفذّ بين الناس رحمان

وغير ذلك من القصائد الكثيرة التى أجرى قلمه فيها بالحذف حينما طبع ديوانه الكبير سنة ١٩٢٨ ، أو حينما اقتبس من أشعاره كلها مجموعة « ديوان من دواوين » فى عام ١٩٥٨ .

---

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢١ ، ٢٦٦ من الطبعة الثانية ، وراجع أيضاً الجزء الثالث فى طبعته الأولى ص ٤، ٩٨ .

(٣) عباس العقاد : ديوان من دواوين ص ٤٤ ، وراجع كذلك ديوان العقاد فى طبعته الثانية ص ٣٧ وما بعدها .

وفى تصورنا أن هذا الحذف فى قصائد العقاد بقلم العقاد نفسه مع عدم الإخلال بجوهر القصيدة ، يدلنا على أن القصيدة لدى العقاد لم تبن - فى الأغلب الأعم - بناء عضوياً حياً ، وكل ما وصلت إليه قصيدته الشعرية أن كانت الوحدة فيها حدسية كما سبق أن قلنا .

* * *

وعلى الرغم من عدم وصول العقاد فى إبداعه إلى المستوى المنشود فى تطبيق الوحدة العضوية فى شعره ، فإنه كاد أن يصل إلى هذا المستوى فى نقده بحيث يمكننا أن نقول إن الوحدة فى شعره لم تصل إلى مستوى نقده وفهمه لها نظريا ، إذ هى فى تصوره كالجسم الحى بحيث يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة ، ولا قوام لفن يغير ذلك(١) .

وتأسيساً على هذ الفهم نرى العقاد يذهب إلى أن القصيدة حينما تفتقد الوحدة العضوية ، تكون ألفاظاً لا تنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هى كأمشاج الجنين المختدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحية الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما سفل الشىء فى مرتبة الخلق صعب التعبير بين أجزائه (٢) . ومن ثم نراه ينفى أن تكون القصيدة مجموعا مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وينبه على أن هذه الوحدة ليست بالوحده المعنوية الصحيحة التى يطلبها فى القصيدة العربية إذ كانت القصائد ذات القوافى والأوزان المتشابهة أكثر من أن تحصى .

ويضيف العقاد : أننا إذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى والموضوع وهو ما لا يجوز(٣) .

---

(١) و (٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقدا صفحات ٤١٠ ، ٤١١ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١٢ ، ٤١٣ .

وفى تصور العقاد أن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، ومن هنا نراه يعوّل على الخواطر المتجانسة التى يصورها الشاعر ويُؤلف بها بين أبيات القصيدة ، بحيث يربطها بخيط نفسى يؤدى إلى تساوق الفكر والشعور فى القصيدة فتتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، ومن ثم يرى أن القريحة التى تنظم الشعر لا بد أن تكون كوكبا صامدا متصل الأشعة ، يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية[١] .

ولا ينسى العقاد أن يرجع «التفكك» فى القصيدة العربية إلى أنها كانت تدور على الحس ، ولذا فإنك ترى أن الارتباط بين معانى القصيدة العربية قليل ، ومن هنا كانت وحدة الشعر فيها البيت ، لأن الأبيات تمثل طفرة بعد طفرة لا موجة تدخل فى موجة ، والسبب فى ذلك - كما يقول العقاد - « إن الحس لا يربط بين المعانى ، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة ، فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يعطف وأن يشعر ، تعود أن يدرك المعانى الواسعة والسوانح النفسية التى تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات ، فيأتى بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغنى فيها الاقتضاب ، وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف إدراكه عند المتفرقات فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات»[٢].

على أنه يفرّق بين الأسلوب الذى يطلبه قارىء يكتفى بالبيت بعد البيت كأنه مستقل عما قبله وبعده ، وبين الأسلوب الذى يطلبه قارىء يحوجه البيت إلى تذكر ماسبقه وترقّب مابعده ، ثم أخذ يوازن بين القارىء هنا الذى لا يستريح تشوّفه إلا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها ، وبين القارىء الذى لا يطلب إلا معنى على قدر البيت ولا يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هى لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه فى نظام[٣] .

ويرى العقاد أنه لا حيلة لنا فى اجتناب التباين الذى يوجد بين حزب البيت من القراء وحزب القصيدة ، لأن الأسلوبين مختلفان أشد اختلاف ، والذوقين قلما

---

(١) و(٢) و(٣) المرجع السابق ص ٤١٢ ، ٤١٣ .

يتفقان على نقد ولا استحسان ، « فاختر أى شاعر شئت قد نظم فى كلامه المعانى المسببة تجد ـ لا محالة ـ أن أسلوبه فى هذه المعانى غير أسلوبه فى المعانى التى تنظم بيتاً ، ولا يتصل بينها سبب ، وقد يفى أسلوب الأبيات المفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة ، والنظرات المتعددة ، والمعارف التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا المنظر الآلى المباح للجميع »[١] .

وينبه العقاد إلى أن طبيعة المعنى لها دخل فى صياغة الشعر ، وليس أدل على ذلك من اشتراطه فى المعنى الشعرى أن يكون إحساساً وخيالا أو فكراً يخامر النفس بإحساس وخيال ، غير أنه ليس من شروط المعانى الشعرية أن يحجر عليها ، فلا تترقى أبداً من الأشياع الأنزل من درجات الشعور والإدراك ، ولا يلام الشاعر أن يصوغ هذه المعانى صياغة تختلف عن صياغة الخواطر المطروقة ، والمحات المبعثرة ، لأنها لا بد أن تختلف فى أدائها ما اختلفت فى طبيعتها ، وإنما اللوم على من يجهلونها ، إنهم لا يفقهونها بأوضح ما تؤدى به من كلام[٢] .

وفى هذا المقام ينبغى علينا أن نؤكد أن العقاد لا يريد أن تكون الوحدة العضوية بناء هندسياً . وإنما يريد منها أن تكون وحدة نفسية شعورية وفكرية . بيد أنه يوضح أكثر حينما ينبه من يستبهم عليهم الأمر فى الوحدة العضوية أنه لا يريد تعقيباً كتعقيبات الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما يريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر ، فيكون كالأشياء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة[٣] .

ولعل فهم العقاد الأخير للوحدة العضوية كان رد فعل لعدم تحققها فى شعره إلا على هذه الصفة ، وهى عدم بنائها فى قصائده بناء هندسياً ، ومن هنا نفى عن الوحدة بناؤها هندسياً ، وكل ما يتطلبه منها أن يشيع الخاطر فى القصيدة ، ولا ينفرد كل بيت بخاطر .

* * *

(١) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٤١٣ .

(٢) و(٣) المرجع السابق ص ٤١٣ ، ٤١٤ .

هـ ـ موسيقى الشعر لدى العقاد :

العروض :

إن إيماننا بعدم انفصال الشكل والمضمون لايجعلنا نعدُّ الوزن ضمن العوامل الشكلية البحتة ، أو أنه لايعدو أن يكون مجرد قالب خارجى تصبُّ فيه التجربة ، إذ أن الوزن جزء لايتجزأ من الشعر ، كما أنه يولد مع التجربة الشعرية فى لحظة واحدة .

على أن الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير ، هما هبة الخيال وحده ، ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه (١) . والشاعر الناجح يوائم بين موسيقى شعره وموسيقى إحساسه ، أو بين صياغته ونفسه عن طريق الحركة الشعرية فى تصورها التى يدفع بها الملل الذى يتطرَّق لأوزانه .

وينبع الوزن ـ كما يقول كوليردج ـ من حالة التوازن التى توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين : أولاهما إطلاق العاطفة المشبوبة دون قيد ولا شرط ، والثانية هى السيطرة على هذه العاطفة الثائرة ، وذلك عن طريق فرض نظام عليها ، أو وحدة موسيقية تتكرر بشىء من النظام ، وتتخذ حالة التوازن لنفسها شكل الوزن ، وتعمل فى الوقت نفسه على أن تديم الصراع الذى يولدها أصلا ، إذ أن الوزن على الرغم من كونه وليد الصراع بين العاطفةو الإرادة الواعية ، هو ذاته من شأنه أن يثير العاطفة ، ويود الشاعر أن تظل هذه العاطفة ثائرةمهتاجة بقصد إحداث اللذة ، وباستمرار الوزن تدوم العاطفة وتدوم الرغبة الواعية للسيطرة عليها (٢) .

وعلى أية حال ينبغى للوزن أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية ، لأن عناصره مدينة بوجودها لحالة من الإنفعال الزائد ، وبما أن الوزن نتيجة فعل

---

(١) و (٢) Coleridge : Biographia , Vol. 11, P. P, 45 – 57 .

إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال ـ كما يقول كوليردج ـ فإنه ينبغى أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة .

ومعنى ذلك أن كوليردج يؤكد العلاقة العضوية الحية التى يجب توفرها بين الوزن وغيره من مقومات الكلام المنظوم (١) .

ومهما يكن من أمره فإن للوزن علاقة بالقارىء ـ لأن ماقلناه سابقا خاصا بمصدر الوزن فى نفس الشاعر ـ إذ يزيد من انتباهه ومن قدرته على الاستجابة والتأثر ، وبالتالى يخلق فى القارىء حالة على درجة كبيرة من الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الانتباه بوساطة تكرار النغم ، ولكنه لايتكرر بصورة آلية رتيبة ، ففى النغم إذن مواضع شبه ومواضع اختلاف معا ، ومواضع الشبه هى التى يتوقعها القارىء ، وهى ترضى حبه للاستطلاع ، على حين تثير أوجه الاختلاف دهشته ، وتتم هذه العملية على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكها إدراكا واضحاً فى اللحظة الواحدة ، إلا أن الأثر الكلى الذى تولده يكون هائلا ، ويشبّه « كوليردج » هذا الأثر الكلى الذى يحدثه الوزن بمفرده بأثر الجو المعقم ، أو بأثر الخمر على المرء أثناء اشتراكه فى مناقشة شائقة حية (٢) .

ولم تقف الأوزان العربية على ماكانت عليه عند الخليل والأخفش فى متداركه الذى تدارك به على الخليل كما يقول أهل العروض(٣)، بل انبثق منها الفنون السبعة بمختلف أشكالها وتشكيلاتها المتعددة وهى فن السلسلة ، والدوبيت ، والقوما ، والموشح بتشكيلاته الكثيرة ، والزجل بأنواعه المختلفة ، والمواليا ، « وكان كان » بتوزيعاته الموسيقية ، وتولّد كذلك من عكس دوائر الخليل بحور ستة هى : المستطيل وهو مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمُتوفِّر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمُطّرد (٤) .

---

(١)(٢) Coleridge : Biographia Literaria , Vol. 11. PP. 45 - 57.

(٣) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٠٣ ط ثالثة سنة ١٩٦٥ .

(٤) راجع : حاشية الدمنهورى ص ٣٦ وما بعدها .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أنه من الممكن استنباط نظام جديد لأوزان الشعر ، وقام بمحاولة فى هذا الصدد لاستخراج عشرة بحور وزعها توزيعاً موسيقياً جديداً ، واستخدم فيها ثلاث تفاعيل من تفاعيل العروضيين التى أوصلوها إلى عشرة (١) . وبالإضافة إلى ماسبق فإن الخليل بن أحمد قد ترك دوائره مفتوحة لتستوعب مايجد من بحور يخترعها الشعراء تقوم على التوزيع فى الأزان العروضية وقد قام الموسيقار خليل اللاوردى ببحث التوزين والإيقاع ، وتطبيق العروض العربية على الضوابط الموسيقية ، وانتهى إلى أن فى استطاعة الموسيقى والشاعر أن يفتتح أشكالا غير محدودة من أشكال الموازين ، ولم يلجأ الموسيقار إلى وحدات للنغمات غير وحدات الفواصل والأوتاد والأسباب التى يستخدمها العروضيون(٢).

* * *

ونتساءل الآن عن موقف العقاد من الأوزان الشعرية ؟ هل استخدم أوزان الخليل ولم يتجاوزها ؟ أم أنه استخدمها بما يتفق وشخصيته هو ؟ أم أنه تمرد عليها فى بعض الأحيان وولّد من عنده بحوراً استخدمها فى شعره ؟ . أما موقفه من بحور الخليل فحسبنا أن نقول من واقع الإحصائية التى أجريناها للبحور التى استخدمها فى شعره فى الديوان الكبير ، أنه قد استخدمها على النحو التالى :

الكامل : ١٧ ٪ ، الطويل : ١٥ ٪ ، الرمل : ١٣ ٪ ، البسيط : ١٢ ٪ ، الخفيف : ١٠ ٪ ، كل من المتقارب والسريع : ٥ ٪ ، مجزوء الكامل : ٤ ٪ ، الوافر : ٣ ٪ ، كل من المجتث ومخلّع البسيط ، ومجزوء الرمل : ٢ ٪ ، كل من الرجز والمنسرح ومجزوء الخفيف : ١ ٪ ، المديد قطعة واحدة .

والناظر فى هذه الإحصائية لاستخدام العقاد لبحور الشعر ونسبتها المئوية بالنسبة لمجموع قصائده التى استوعبت مايزيد عدد أبياتها على خمسة آلاف بيت ، يرى أن العقاد قد استخدم البحور الطويلة فى الديوان بكثرة ، على حين كان استخدامه للبحور القصيرة ـ فى الأغلب الأعم ـ والمجزوءات على سبيل الندرة أو من باب الأزر اليسير بتعبير آخر .

---

(١) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤١ .

(٢) عباس العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٤٥ ومابعدها .

على أنه كان يستخدم البحور الطويلة بكثرة فى شعر الديوان ليسكب فيها رصانته اللغوية ، ويسلك فيها ألفاظه العريقة ليعبر عن أمانيه العريضة ، وآماله التى تمور فى وجدانه الثائر الساخط على كل شىء فى الحياة بُغْيَةَ طلب المثل الأعلى فى كل دروب الحياة وتحقيقه ، ذلك أن رؤيته للحياة والأحياء لم تكن قد اتضحت بعد ، فكان يغوص فى بحار الصراع ، وكان الغموض والأرق يكتنفان نفسيته ، وفى هذا المعترك الضروس يحاول العقاد تحقيق ذاته فى الميادين المختلفة : من أدب ، وسياسة واجتماع ، ولذا فإننا نراه يستخدم فى الديوان الكبير جميع طاقاته وملكاته فى محاولة التفوق على أقرانه ممن يشتغلون بالحركة الأدبية والفكرية والسياسية ممن حظوا بدرجات علمية رسمية لم تواته ، ومن هنا كان لابد أن يذرف من دمائه وانفعالاته وجهده الكثير على مذبح التفوق على هؤلاء الأقران ، بحيث يشار إليه بالبنان على ما أضاف للأدب والفكر وغيرهما . وذلك بأن يستخدم البحور الطويلة صاحبة الموسيقى المألوفة لشعراء ذلك العصر وقرائه من ناحية ، ولتستوعب ما يعتمل فى نفسه من جيشان وفوران يحتاجان إليها قبل احتياجهما إلى البحور القصيرة الراقصة ، لأنه لا مجال للرقص والطرب لدى شاعرنا ، بل المجال مجال تحسُّر ولهفة على ما فاته من التعليم والصحة فى ريعان شبابه ، ومن هنا نراه يضفى على هذه البحور نغماً حزيناً بحيث يخال القارىء لأشعاره أن هذا النغم يسرى فى كيانه حتى فى قصائد الحب والهيمان بالحبيب عند العقاد .

ومن أمثلة هذا اللون فى شعر الديوان قصيدته « الدنيا الميتة » التى ينظر فيها إلى الدنيا من خلال الحبيب وهى من بحر « الطويل » ، ويقول فى مطلعها : (١)

أحبك حب الشمس فهى مضيئةٌ ... وأنت مضىء بالجمال منير

ويشيع الشاعر فى هذه القصدة من « اللا شعور » لديه نغماً حزيناً يسرى فيها كالموسيقى الجنائزية حينما يقول : (٢)

فدع ما يقول الناس واعلم بأننا ... على غير ما سارَ الأنامَ نسير
لنا عالم طلق وللناس عالم ... رهين بأغلال الظنون أسير

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٧ وما بعدها .

وحينما يقول : (١)

فيا خازن الأفراح ما لقلوبنا خواء(١) وأفراح الحياة كثير
نجود بحبّات القلوب وبالتُّهى وليس لنا فى النائلين شكور
لقد ماتت الدنيا وقدماً رأيتها عروساً حفافيها(٢) عرائس حور
نعم ماتت الدنيا بنفسى ومن يعش وقد ماتت الدنيا فأين يصير ؟
وأحنو على الدنيا ويا ربما حَنَت على الميِّت الثاوى بهن قبور

ومن هذا الضرب كان استخدامه « للرمل » الطويل ، ذى الموسيقى المنسابة ، وقد استخدمه العقاد فى الرثاء ، ومن ذلك رثاؤه لسعد زغلول ، ذلك الرثاء الرقيق العذب مع ما فيه من الأسى كقصيدة « ذكرى الأربعين » التى يبلغ عدد أبياتها ١٨٧ بيتاً ، والتى هى دليل صادق على فلسفة العقاد فى الرثاء التى تتمثل فى الترجمة الصادقة للمرثى ، إذ استخدم العقاد فيها جميع الأحداث التى اعترضت سعد زغلول ، ومواقفه السياسية وغيرها(٣) :

أمضت بعد الرئيس الأربعون عجبا كيف إذن تمضى السنون
فترةُ التيِّهة تخشت أمة غاب موساها على « طور سنين »
كلُّ يوم ينقضى نفقـــده وهو ملء الصدر من كل حزين

وكان يستخدم بعض هذه البحور أحياناً فى المواقف العاطفية الحاسمة ، لاسيما البحور التى قل الإقدام على الإنشاد فيها كبحر « الطويل » وذلك كقصيدة « ليلة الوداع » التى يقول فى مطلعها(٤) :

أبُعداً نرجى أم نرجّى تلاقيا كلا البعد والقربى يهيج مابيا

والتى يقول فيها(٥) :

حرامٌ علىّ النوم ، هل نام عاشق جنى فى سواد الليل تلك الأمانيا
حرام علىّ النوم مادام هاتف من الليل لا ينسى إذا بتّ ناسيا

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٧ وما بعدها .
(٢) خواء : خلو الجوف من الطعام أى تنابع عليه الجوع .
(٣) حفا : أى رقت أقدام العرائس فى ملذاتها والحفاية بها .
(٤) و (٥) و (٦) ديوان العقاد : صفحات ٦١ ، ٦٣ ، ٢٨١ .

ومثل بحر « الكامل » الذى أجاد فيه العقاد وأنشأ فيه أعظم قصائده وأروعها ، من ذلك قصيدته « على النيل » الفائية التى أنشدها وهو جالس على النيل والتى تبلغ عدة أبياتها ٧٣ بيتا ، ويقول فى مطلعها(١) :

لذّ المطاف بجنة المُصْطَاف وصفا اللقاء على النمير الصافى
وحدا الخرير بنا فكان حداؤه نعم الغناء لنا عن المجداف

على أن نفسه كانت تصفو فى بعض الأحيان من كدر الحياة وبأسائها ، فنجده حينئذ خفيفا رشيقا طربا راقصا فى شعره ، بحيث نقف على طبيعته المرحة الراقصة من خلال الشعر الذى يبدو أنه نظمه وهو يحلق فوق أجواء السماء ولا يمتّ إلى الأرض بوشيجة قربى أو صلة نسب ، وذلك يبدو من قصيدته « الناسخ والمنسوخ » وهى فى الديوان الكبير ، وصاغها العقاد فى مجزوء الكامل(٢) :

يا مدخلى نار الهوى نار الهوى للظالمينا
لمن النعيم تعدّه ؟ أتعده للناهبينا ؟
كم ذا أعالج أن أغـنى بالحياة وأن أبينا
وأصوغ من لحن المنى صوتا يسر السامعينا

وكذلك قصيدته « كأس على ذكرى » صاغها العقاد فى مجزوء الرمل ومطلعها(٣) :

يا نديم الصبوات أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس سميت كأس الحياة
خرب القلب فعمّره بخير الساكنات
خمرة تملأ قلبى بقديم الذكرات
وشجىّ النغمات وجنىّ الثمرات
هاتها كالقطر أو كالتبر أو كالجمرات
علّنى أقبس منها نفسا يحيى مواتى

* * *

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات : ١٤٤، ١٨١ ، ٢٢٤ .

ويبدو أن أذُنَ العقاد كانت موسيقية ، لأننا نراه يستخدم العروض استخدام العالم به ، الحاذق لفنه ، ولذلك يندر أن يستخدم الضرورة الشعرية ، ومع ذلك فإن ضروراته النادرة ليست من الضرورات القبيحة .

وفى مجال التطبيق نراه يحرك الهاء فى صحراء لتصبح الحركة الأولى من الوتد المجموع ، فى قوله من قصيدة « الحرام والحلال » ، وهى من بحر المتقارب :(١)

ولحُ أنت فى صحَراء الزما ن نهْراً يهيج الصَّدى سلسلا

وعلى عكس ذلك نراه لايحرك حرفا بل يسكنه وهو فى الأصل متحرك ، وذلك فى قوله من قصيدة « حكم الجسوم » وهو من بحر الطويل : (٢)

فرغنا لشغل فى المعيشة فارغ وحمل من الأيام وهْو هوالعقم

فقدسكن الهاء فى قوله وهْو ، أى ساكن الوتد المجموع .

على أن حذقه للعروض كذلك جعله يتوسع فى استخدام العلل ، وذلك كحذقه الحركة الأولى من الوتد المجموع فى قوله من قصيدة « الحرام والحلال » وهى من المتقارب : (٣)

كأن مآقىَّ مارُكِّبَتْ إلاَّ لترعاك أو تأفلا

استخدم العقاد الخَرْمَ فى أول الشطر الثانى بأن أسقط أول الوتد المجموع فصارت فعولن : عولن ، مع أن هذا الحذف خاص بصدر المصراع الأول .

واستخدام العقاد لهذه العلة خفى على مصطفى صادق الرافعى فظن أن البيت مكسور لأن العقاد حذف من الشطر الثانى حرفا وأصله « وإلا » (٤) .

وتراه يتوسَّع أيضاً فى استخدام أوزان البحور ، وذلك كاستخدامه لصورة

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٥ ، ٢٢٠ .
(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٥٦ .
(٤) مصطفى صادق الرافعى : على السفود ص ١٠٩ ط أولى القاهرة ١٩٣٠ .

من الخفيف الذى لم يرد منه فى أمهات الكتب سوى بيت واحد - كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس - يستشهدون به غير منسوب لقائل : (١)

إن قدرنا يوما على عامر نتصف منه أو ندعه لكم

وهذا الوزن هو : مستفعلن فاعلاتن فاعلن مرتين ، استخدم العقاد هذا الوزن وجعل جميع أشطر أبيات هذه المقطوعة تنتهى بالوزن « فعلن » لا « فاعلن » ، والتزم هذا فى كل القصيدة وهى « وردة محزنة » (٢) :

وردتى فيم أنت ضاحكة يلمع البشر منك من لمحا
فيم هذا الجمال يحزننى رونق فيه كان لى فرحا

وإذا عرفنا أن هذ الوزن الخفيف لم يرد فى ديوان العقاد الكبير إلا فى هذه القطعة ، على الرغم من أن شعره من الخفيف يربى على ٥٠٠ بيت ، إذا عرفنا ذلك اتضح لنا — كما يذهب الدكتور أنيس(٣) — أن العقاد قد تعمد النظم من هذا الوزن . ولقد قلد العقاد فى النظم من هذا الوزن صاحب ديوان « الملاح التائه » على محمود طه ، فنظم قطعة التزم فيها ما التزمه العقاد من انتهاء الأبيات بفعلن بدلا فاعلن ، وجعل عنوانها « فى الشتاء » قال :

ذكرينى فقد نيست ويا رب ذكرى تعيد لى طربى
وارفعى وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

وقد تصرف العقاد فى مجزوء الرمل ، فاستخدم فيه زحاف الكف وهو حذف السابع الساكن فغدت تفعيلات هذا البحر : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات ، وذلك فى قصيدة « حسناء عمياء » إذ أنهى أبياتها جميعا بوزن « فاعلات » أو « فعلات » : (٤)

قرة العين عـــزاء لك فى الكون المنير
إن طرفا يأسر النا س هو الآن أسير

---

(١) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٨٠ .
(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٩٥ .
(٣) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٨١ .
(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٦ .

وقد كان لاستخدام العقاد زحاف الكف فى هذه القصيدة أثر حسن على الموسيقى بحيث تطمئن إليه النفوس وتستريح إليه الأذن .

وبالإضافة إلى ما سبق استخدم العقاد وزن مخلّع البسيط الشاذ(١) ـ وهو الذى تنتهى كل أشطره بوزن « فعو » بدلا من فعولن ـ فى قصيدته « الموت فى الكرى » ص ١٠٠ ، وإذا وزنا مطلع القصيدة لخرجت تفاعيله كالآتى :

أبْصرتُبل موْنسفل كرَى عميَانلا يخطئُل عدَد

مستفعلن فاعلَن فعو مستفعلن فاعلن فعو

والتزم العقاد هذا الوزن فى كل أبيات القصيدة التى تبلغ عدة أبياتها ١٢ بيتاً.

وقد يستخدم بحر « الرمل (فاعلاتن ست مرات) تاماً فى الشطر الأول ، ويقتصر فى الشطر الثانى على تفعيلة واحدة ، وذلك فى قصيدة « بعد عام » التى مطلعها: (٢)

كاد يمضى العامُ ياحلوَ التثنى أو تولّى

ما اقتربنا منـــك إلا بالتمنى ليس إلا

وكذلك قصيدة « من دعاه للتصابى » التى يقول فيها : (٣)

قد تخذت الحسن فى هذا الجهاد لى ملاذا

ما يروق العينُ يُودى بالفؤاد كيف هذا

* * *

القافية :

كان العقاد من الشعراء السباقين إلى تنوّع القافية فى العصر الحديث ، وإن كان تنوع القافية ـ فى حد ذاته ـ قديم قدم الشعر الجاهلى الذى نقرأ فيه مثل هذه الأبيات التى لم يعبأ صاحبها بالقافية الموحدة ، ولكنه نوّعها : (٤)

---

(١) راجع : حاشية الدمنهورى ص ٤٥ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤١ وما بعدها .

(٣) عباس العقاد : الجزء الثانى من ديوانه ص ١٠ ط أولى .

(٤) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٢٠٣ .

ألا هل ترى إن لم تكن أمّ مالك ... بملك يدى إن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاءً وغلظة ... إذا قام يبتاع القَلوص ذميم
فقال أقِلاّ واتركا الرحل إننى ... بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل ... لمن جملٌ رخو الملاط نجيب

وقد نشأ الموشح وفنون الشعر الشعبى للتخفف من عبء القافية ، كما نظم أبو العتاهية مزدوجته التى تبلغ عدة أبياتها أربعة آلاف بيت . (١)

وقد نظم من المزدوج أبَان بن عبد الحميد اللاحقى كتاب « كليلة ودمنة » ، كما نظم الحريرى ملحمته فى الإعراب ، ولبشر بن المعتمر مزدوجة فى فضل على ابن أبى طالب على الخوارج(٢) . ثم نبذ القافية فى العصر الحديث جميل صدقى الزهاوى حيث ضمن ديوانه قصيدة أرسلها إرسالا بلا قافية وهى من بحر الطويل : (٣)

لموت الفتى خير له من معيشة ... يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
يعيش رخىّ العيش عشر من الورى ... وتسعة أعشار الأنام مناكيد
أما فى بنى الأرض العريضة قادرٌ ... يخَفِّف ويلات الحياة قليلا

وكذلك نبذ القافية السيد توفيق البكرى فى قصيدته التى يحنّ فيها إلى دور ميّة بالأجرع . والتى يقول فيها : (٤)

سقى دور ميّة بالأجرع ... مسفّ من الدجن لم يقلع
ولو ترك الشوق دمعاً بجفنى ... سقيت المنازل من أدمعى

ويقول من تلك القصيدة : (٥)

نحلت فلو زرتها ما خشيت ... رقيباً يرانى فيما يرى
ولو زرت ميّة فى يقظة ... لظنت بأنى خيال سرى

---

(١) و (٢) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٨١
(٣) جميل صدقى الزهاوى : ديوان الزهاوى ص ٣١ المطبعة العربية بالقاهرة سنة ١٩٢٤
(٤) و (٥) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ٦٢ ، ٦٣

وفى الواقع إن الذين اضطلعوا بتنوع القافية فى العصر الحديث هم الشعراء الذين قرأوا الشعر الأوربى الذى عرَفَ الشعر المرسل الذى يخلو من القافية منذ مسرح شيكسبير ، ومن ثم كان تنوع القافية فى الشعر العربى المعاصر صدى للشعر الغربى قبل أن يكون صدى للشعر العربى القديم .

وفى ضوء ماسبق رأينا العقاد يستخدم القافية المزدوجة التى نرمز لها بالآتى : ا ا ـ ب ب ـ ج ج ، وذلك فى قصيدته أسحار أيار(١) :

قد أقبل الربيعُ بنشره يضوعُ
ففاحت الزهور وصاحت الطيور
حديثها تلحين ولحنها شجون

وكذلك قصيدته « عند حلاق »(٢) :

ما بالها تطفر كالغزال ساحرة بالتِّيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرى حالية بالنَّور فى وَجْنة ومقلةٍ وثغر

ويستخدم كذلك المثلث الذى نرمز له : ا ا ا ـ ب ب ا ـ ج ج ا وذلك كما فى قصيدته « المعرى وابنه »(٣) :

يا أبى طال فى الظلام قعودى فمتى أنت مخرجى للوجود ؟
طال شوقى إليك فاحْللْ قيودى

وكما فى قصيدة « السلو »(٤) :

أذِنَ الشفاء فما له لم يحمد ودنا الرجاء ، وما الرجاء بمسعدى
أعدَوتُ أم شارفتُ غاية مقصدى ؟

---

(١) عباس العقاد : الجزء الأول من ديوانه ط أولى ص وما بعدها .
(٢) و (٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٨ ، ١٨٤ ، ١٤١ .

واستخدم العقاد كذلك الرباعيات ، وهى نوعان : النوع الأول نرمز له : ا ب ا ب - ج د ج د وهكذا ، وذلك فى قصيدة « بعد عام » التى يقول فيها(١) :

منذ عرفناك عرفنا كلَّ حسن وعذابِ
لهبٌ فى القلب ، فردوسٌ لعينى فى اقترابى

وكذلك القصائد التالية : أمنا الأرض(٢) ، وترجمة شيطان(٣) ، ويوم الذكر(٤) .

والنوع الثانى نرمز له : ا ا ا ا - ب ب ب ا - ج ج ج ا ، واستخدمه فى قصيدتين : « دعابة » التى يقول فيها (٥) :

وقالوا أيهوى الفؤاد الكظيم ؟ وأين يحلُّ الهوى من رميم ؟
فقلت هى النار ترعى الهشيم ولا يقدح الزند إلا الحجر

والقصيدة الثانية « سكران » التى يقول فى مطلعها(٦) :

هذا بشير الزمان فانشر دفين الأمانى
على دعاء المثانى وضجّة النُّدمان

* * *

وناد بالخمر جوبى فى كل عرق طروب
وخالطى فى القلوب مواضع الأحزان

وقد خرج العقاد على نظام الرباعيات بحيث لم يلتزم فيه القافية إلا فى الشطرة الثانية والرابعة وهكذا فى كل مربعات القصيدة ، وذلك مثل « ثورة النفس » التى قالها فى أول عهده بالشعر وهو نوع من التحلل من القافية دون نظام(٧) :

شكوت الذى أشكوه فاعلم بأننى وجدت من الأيام ما أنت واجد
أضرَّ بعينى النقع حتى حسبتنى أجاهد وحدى فى الوغى ما أجاهد

---

(١) و(٢) و (٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٤٨ ، ٢٣٨ ، ٣٢٢ ، ٣٣٥ .

(٥) و (٦) المصدر السابق ص ٨٩ ، ١٨٨ .

(٧) نفس المصدر ص ٣٤٨ .

لقد كنتُ أرجو فى الحياة لبانة فعدت ومالى فى الحياة رجاء
وكنت إخال الناس إلا أقلهم كراماً إذا هم كلهم لؤماء

واستخدم العقاد أيضاً الخماسية على نحو نرمز له : أ ب أ ب أ — ج د ج د ج
وهكذا كما فى قصيدة « الوحيد الغريق » التى يقول فى مطلعها :(١)

بحر من الحب والغزل طما على الكون فاحتواه
تعال نرشفه بالفم بَل نعال نتزفه بالشفاه
فى غير مهل ولا عجل

ولم يقتصر تنوُّع القافية لدى العقاد فى الديوان على المزدوج والمثلث والمربع والمخمس ، بل اشتمل الديوان كذلك على الموشح ، وذلك كموشح « سباق الشياطين »(٢) وهو من بحر الرمل :

يا شياطين الدَّجى حيِّ هلاَ وتغنَّى الآن بالفعل الذميم
أيُّكم فى الناس أعلى منزلا فله عنـــدى مقاليد الجحيم

* * *

رَنَّ فى الندوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال : إنى أنا داءُ الأعلياء أنا داء لهم فيـــه الردى
مالئٌ بالغيظ قلب الضعفـــاء تاركُ النابـهِ فيهم أوحدا
رُبَّ خـــير بتُّ أجريه على منهج الفتنـة والشر العميم
ووضيعٍ رحتُ أذروه إلى مطلع النجم كما يـذرَى الهشيم

وقد التزم العقاد فى جميع أغصان الموشح قافية واحدة وهى الميم ، ثم نوَّع قافية الأقفال بحيث تنتقل من الدال ، إلى الراء ، إلى الهمزة ، إلى الراء ، إلى القاف ، إلى الدال ، إلى القاف .

وعلى نفس المنهج أنشد موشح « سر الدهر » وهو من الرمل ، ويقول فى مطلعه :(٣)

---

(١) و(٢) و(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٣٤٨، ٣٠٥، ٥٠، ٢٥٩ .

قال لى الليلى وقد نبهته بسؤال ربع منه الوسن:
« لو علمت السر ما أخفيته فاغنم النوم وسل ما يمكن »

وقد جرى العقاد فى موشحته السابقتين مجرى ابن سهل فى موشحته التى يقول فيها :(١)

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس

على أنه أنشد موشحاً آخر تحت عنوان « حسبى »(٢) وهو من بحر المنسرح :

فاض عليك الصبا وروعته وغاض منك الوفاء وانحسرا

* * *

الورد يشفى بالعطر من نشقا
والماء يروى الغليل والحرقا
والبدر يجلو بنوره الحدقا
والحسن ما فضله وبهجته إذا اعترى بالهيام من نظرا

والعقاد يجرى فى هذا الموشح على نظام موشح قديم قدم نشأة الموشحات لابن زهر الحفيد ويقول فى مطلعه :(٣)

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت فى غرته
وشربت الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

وخلاصة ما يقال فى القافية المتنوعة لدى العقاد فى ديوانه الكبير أنها لم تحتل فيه نسبة كبيرة ، لأنه كان يقدم عليها — على الرغم من كونها تمثل اتجاهاً

---

(١) الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٥٩ الطبعة الثانية ١٩٦٢ القاهرة .
(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص١٧٣ .
(٣) الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٦٥ .

عنده — وهو متوجس نوعاً مامن التوجس من ثورة دعاة القديم الذين لايفتأون يهاجمونه فى نواحى التجديد لديه ، ومن هنا كانت نسبة القافية المتنوّعة إلى القافية الموحدة نسبة ٢ر٥ ٪ وهى نسبة ضئيلة ، ولكنها تمثل على كل حال اتجاهاً فى الإبداع ساوقه اتجاه فى النقد كما سنرى فيما بعد .

ويمكننا أن نقول إن حروف الهجاء التى تقع روياً بكثرة فى شعر العقاد — بناء على الإحصاء الذى قمنا به لشعر الديوان — هى الراء التى تبلغ نسبة استخدامها لباقى الحروف ١٨ر٥ ٪ ، والنون نسبتها : ١٤ر٣ ٪ ، والباء : ١٣ر٦ ٪ ، والدال : ١٢ ٪ ، واللام : ٩ر٣ ٪ ، والميم : ٩ر٣ ٪ .

وأما الحروف التى تقع فى شعره متوسطة الشيوع فهى الهمزة : ٨ر٥ ٪ ، والهاء : ٢ر٥ ٪ ، وقد استخدمها استخدامين يقرُّهما أهل العروض :

الأول : أن يسبقها حرف مد مثل قوله فى قصيدة أمنيتى :(١)

وأكبر الظن أنى ثاكلٌ طويت عنه الحياة ، ولكن ليس يبكيها

والثانى : ألا يسبقها حرف مد ، وحينئذ يجب أن يلتزم الحرف الذى قبلها فى كل أبيات القصيدة وذلك مثل قصيدته المزمار ، التى يقول فيها :(٢)

أيها المستعبدُ صوتاً شجيًّا حسب هذا الفؤاد رجع حنينه

نفثات المزمار تذكى أواراً رابنى(٣) طول برده وسكونه

ومع أن الهاء من الحروف قليلة الشيوع فى استخدامها روياً فى الشعر ، فإن العقاد قد استخدمها بنسبة أكثر من استخدامه للحروف متوسطة الشيوع فى استخدامها روياً مثل الحاء لأن نسبتها ٢ر٧ ٪ ، والباء التى أنشد منها ١٢٦ بيتاً ، والقاف : ١٠٨ أبيات ، والتاء : ٩٢ بيتاً ، والفاء : ٨٦ بيتاً ، والعين : ٦٨ بيتاً ، والكاف : ٥٠ بيتاً ، وكان يلتزم الحرف الذى قبلها — كما استحسن ذلك العروضيون — وذلك مثل قوله فى قصيدة « إلى السعادة » :(٤)

مه يا سعـــادة عنى فما أنا من رجالكْ

---

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٦ ، ٢٠٩

(٣) رابنى : حيرنى .

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٣ .

لا تطمعى اليوم منى بالسعى خلف خيالك

وقوله :(١)

عذّب الناس بالجمال ودعهم يذكرون الجمال من سيئاتك
ليت شعرى ماذا بصيبك يوماً لو غدا العطف وهو بعض صفاتك

والسين : ٣٦ بيتاً ، والألف : ١٧ بيتاً ، مع أن الألف يندر أن ينظم المحدثون قصائد فيها الروىّ ألف المدّ ، ومن هنا استخدمها العقاد فى قصيدة واحدة وهى الثلج والنار :(٢)

جانب الثلج على النار طغى عجبٌ أمرك يا هذا الثرى

والناظر فى استخدام العقاد للحروف رويا من حيث الكثرة والقلة يرى أنه يكثر من استخدام الحروف الشديدة المجهورة كالباء ، والدال ، والحروف المجهورة مثل الراء واللام ، والميم ، والنون ، وذلك لولعه بالأصوات العذبة التى تدل على عبقريته الفنية كما يقول كولريدج(٣) ، وتوائم من ناحية أخرى بناءه الجسمى الضخم المكين ، لأن ضخام الأجسام عادة عميقو الأصوات كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس(٤) ، ومن ناحية ثالثة توائم آماله العريضة وأمانيه التى يعبر عنهما بأصوات عالية تتفق ومايعتمل فى نفسه ويمور بوجدانه ، وما يعترضه من عقبات كأداء ، وخطوب جسام فى سبيل تحقيق تلك الآمال والأمانى(٥) .

ومن ثم رأينا استخدامه للأصوات المهموسة أو الأصوات التى من صفاتها الهمس قليلا أو نادراً ، وذلك كالحاء ، والياء ، والقاف ، والتاء ، والفاء ، والعين ، والكاف ، والسين ، والألف ، فإن استخدامه لهذه الأصوات يكون فى تأملاته مثل استخدامه للسين حينما يقول فى « السينما توجراف » :(٦)

كأنى أرى فيها قريحةَ شاعر مصوَّرةً للناس فى عالم الحس

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٠، ٢٥٧ .

(٣) Coleridge : Biographia Literaria, Vol. ii, pp. I3 etc.

(٤) الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩، ١٠ ط ثالثة .

(٥) I.A. Richards : the Principles of Literary Criticism, P. I39.

(٦) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٨، ٩٢ .

وحينما يقول فى الورد[١] :

لو أنا قادرون لما هفونا إلى غير المحاسن والطروس
ولولا الدهر بالإنسان يلهو ويبلو القلب بالغرض الخسيس
لما ألهاه عن آس وورد بحبّات من البرّ الدريس

ومثل استخدامه للكاف حينما يحاول فهم حقيقة السعادة ثم ينتهى إلى قوله[٢]:

أشقى الأنام أسير معلقٌ بحبالك

ولكن استخدامه لهذه الحروف فى التأملات قليل بالنسبة لاستخدامه لها فى الحب ولاسيما حينما يكون ناعم البال صافى النفس وذلك كاستخدامه للتاء فى قصيدة « عظة الجمال »[٣] :

والحسن يعشقه الكريم وربما أضرى[٤] لئيم النفس بالنزغات

ومثل استخدامه للفاء فى قصيدة « على النيل » التى يتحدث فيها مع حبيبته فيقول[٥] :

ما للحب سوى قضاء واحد ثَغرُ الحبيب له المقرّ النّافى[٦]
لو لم تكن عينى ترات لأثبتت أذنى جمالك فى صميم شَغافى[٦]
فبكلّ جارحة لحسنك مسلكٌ يعطى النفوس عطية الإسراف

ويستخدمها كذلك للرثاء مثل القاف فى قصيدة « ذكرى الشهيد » التى رثى بها الزعيم محمد فريد والتى يقول فى مطلعها[٨] :

أطلقت وجدانى ومثلك يُطلَقُ فالنفس تألم والجوانح تخفق

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٨ ، ٩٢ .
(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٣١ ، ٣٢ .
(٤) أضرى : أغرى .
(٥) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢٤ ، ٢٢٦
(٦) النافى : المشرف التام .
(٧) الشغاف : غلاف القلب .
(٨) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢٨ .

ويستخدمها فى الفكاهة أيضاً مثل الحاء فى قصيدة « الفكاهة فى الشعر » التى قالها فى تكريم « كلبة » ولدت ، فكرّمها هو وزملاؤه ، وكان نصيبه فى التكريم هذه القصيدة التى يقول فيها(١) :

أعـلنى « يا فلّـورة » الأفراحا ... واملئى الأرض والسماء نباحا
ماحبا الدهر بنت كلب بأعلى ... من ذراريك عنصراً ولقاحا

* * *

وكانت آراء العقاد فى العروض والقافية بمثابة دعم وفلسفة لاتجاهاته فى بناء القصيدة من حيث الشكل ، وكانت تمثل ثورة على البناء الشكلى للقصيدة العربية القديمة ، ذلك أنه يعلل إقفار الشعر العربى من الشعر القصصى بوعورته « لما يلتزمه الشاعر من مراعاة الوزن والقافية ، والإتيان بالبيت منفرداً فى انسجام ، منسجما فى انفراد حتى لا يزيد المعنى عن البيت ، ولا يخل البيت بانسجام القصيدة(٢) » .

وينعى العقاد هذا التقصير على الشعر العربى ، على حين يرى أن الشعر الروائى مزية اختص بها الشعر الفارسى والأوربى وكل لغة غير اللغة العربية(٣) .

على أن الشعر القصصى لدى الأوربيين « لا يمتاز عن النثر إلا بالوزن فلا تراعى فيه القافية ولا الاتصال ، ومن هنا فهو مركب ذلول ، وسبيل سهل الطروق ، ولو شاء العرب لرجزوا على كون الرجز أوعر من شعر الأفرنج ، ولكنهم استخدموا الرجز فيما يضيق عنه الشعر كالعلميات وما شاكلها(٤) .

وفى تصور العقاد أن نقص الشعر العربى من القصص لا يعد عيباً فى اللغة ، لأن النقص ينسب إلى اللغة إذا لم يكن فى مفرداتها مايعبر به عن معانيها ، وليست العربية من هذا القبيل .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢٨ .

(٢) راجع جريدة الدستور بتاريخ ٢٧ مارس سنة ١٩٠٨ .

(٣) و (٤) راجع جريدة الدستور بتاريخ ١٤ ديسمبر سنة ١٩٠٩ .

وقد أثرت آراء العقاد النقدية فى المازنى فعدها مذهبا جديداً وذلك حينما يذهب إلى أن الذين لا يوافقون « على إطلاق القافية قوم خانهم القريض وعقهم البيان ، ووجدوا من القافية عونا على تصديعنا وإيذائنا ، وإن رفضهم هذا المذهب الجديد لدليل على عجزهم وخلوهم من الروح الشعرية ، أتراهم يلتزمون القافية فى أحاديثهم حتى يلتزمونها فى نظمهم ، وهل طبيعة المرء تمهله حتى يفتش عن كلمة توافق القافية ، لعلهم حسبوا أنهم أرشد من الطبيعة وأحكم منها صنعاً ، والله لو كان للطبيعة زلة لكانت فى وجودهم فى هذا العصر ، والأولى بهم الحياة فى القرون الوسطى[١] .

ويرى العقاد أن الشعر العربى قد اتخذ فى كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر ، ومن ثم فلا مكان للريب فى أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسخ لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطوّلة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربى على وضعه فى غير النثر[٢] .

وفى تصور العقاد أن ما فى ديوان شكرى من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وأن ما فى ديوان المازنى من القافيتين : المزدوجة ، والمتقابلة، ليس هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنه يعده بمثابة تهيء لاستقبال المذهب الجديد[٣] .

على أنه يعترف أن الأوزان والقوافى فى الشعر العربى يمثلان حائلا بين تفرُّع الشعر ونمائه ، وذلك حين يقول : إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرُّع والنَّماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعر الرواية ، وشعراء

---

(١) راجع جريدة الدستور بتاريخ ٢٧ مارس ١٩٠٩ .

(٢) و (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٧٠١ ، ٧٠٢ .

الوصف ، وشعراء التمثيل ، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى لاسيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين وتجتزىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية(١) .

ومعنى هذا أن العقاد يرى ضرورة تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها لتتسع لضروب الشعر الأخرى التى لم يطرقها الشعراء العرب ، وتتمثل فى الشعر الموضوعى من رواية ومسرحية وغيرهما وذلك ليساير الشعر الغربى الذى يتسع للقصة والمسرح والمقاصد المختلفة(٢) .

ويحاول العقاد أن يدعم آراءه هذه بإتيانه بسند لها من تاريخ الشعر العربى، « إذ كانت العرب لا تنكر القافية المرسلة كما يتوهم بعض التقليديين من الشعراء والنقاد على سواء ، فقد كان شعراؤهم يتساهلون فى التزام القافية » كما فى قول الشاعر الجاهلى السابق الذى تحدث فيه عن أم مالك والذى يقول فى أوله(٣) :

ألا هل ترى إن لم تكن أمُّ مالك بمِلْكِ يدى إن الكِفاء قليل

وكقول غيره :

جارية من ضبة بن أدّ كأنها فى درعها المنْعَطِ

ويعقب العقاد على ما أورده من أبيات بأن بعض هذه القوافى قريبة مخارج الرَّوىّ ، وبعضها الآخر تتباعد مخارجه ، ولو أتيح لهم لتوسعوا فى القافية المرسلة، وطرقوا فى موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة(٤) .

ويعلل العقاد عدم توسعهم فى القافية بأنهم كانوا على حالة من البداوة والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائى Lyrical poetry بالظهور والانتشار ، وكانوا لا يعانون مشقة فى صوغ هذه الأشعار فى قوالبهم فلم يلجئوا إلى اطلاق القافية ولا سيما فى شعر يعتمد فى تأثيره على رنته الموسيقية(٥) .

---

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، وراجع كذلك مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٧٩ وما بعدها .

(٤) ، (٥) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٣ ، ٧٠٤ . وراجع كذلك : مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ .

وحينما جاء العروضيون ولم يجدوا من الشعر الذى يشتمل على قواف مرسلة سوى النزر اليسير ، عدوا هذا النوع من الشعر عيبا ، وسموه تارة بالإكفاء وتارة بالإجارة .

وفى تصوره أنه حينما انتقلت اللغة العربية إلى أناس سلائقهم وحالهم أميل إلى ضروب الشعر الأخرى ، اعتسروا القوافى على أداء أغراضهم ، ولم تشعر آذانهم بهذا الذى عده العروضيون عيباً فى القافية ، فاحتملت لغتهم المحرفة وقوافيهم المتقاربة ما لم تحتمله أوزان الجاهلية وقوافيها(١) .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية فى غير الشعر الغنائى فضول وتقيد لا فائدة منه ، وأنه لابد من أن ينقسم الشعر على التدريج إلى أقسام يكون الشعر فى بعضها أكثر من الموسيقى فتزول أو تضعف هذه القيود اللفظية التى هى من بقايا الموسيقى الأولى على حد تعبير سبنسر(٢) .

ومن ثم لا يريد العقاد أن يفصل الشعر عن النغمة الموسيقية البتّة ، ولكنه يريد أن يكون نصيب الشعر المحض فى غير شعر الغناء أكبر من نصيب النغم ، وأن نبقى أثر دَقّة الرجل — ويعنى به القافية — فى الشعر الذى كانوا يدقون الأرض بأرجلهم عند إنشاده ، أى شعر النزوات النفسية والعواطف المهتاجة(٣).

* * *

الإيقاع :

يتحقّق الإيقاع جزئياً فى الشعر على حين يتحقق كاملا فى الموسيقا ، ويقصد به وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت .

والغالب أن يتكوّن الكلامُ من مجموعات إيقاعية عديدة ، وهذه المجموعات ليست على درجة واحدة من الأهمية ، والكلمة ذات القيمة هى التى تتلقى النبر ، وقد يتحمل العنصر الموسيقى تحويرات : الموسيقى الداخلية للمجموعة الإيقاعية

---

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٢٠٤ . وراجع كذلك : مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

نفسها لا تتحوّر أبداً إلا بتأثير النبر، فالحركة التى تتبع الساكن المصاب بهذه النبرة تكون أكثر علواً نوعاً ما من الحركة الأخيرة للكلمة ، أو بمعنى آخر للمجموعة الإيقاعية(١) .

ومعنى هذا أن الإيقاع يصاغ من تتابع عناصر قوة النبر أو ضعيفته فى جملة معينة ، فهو إذن التعبير الملموس عن الحياة الداخلية ، الذى يتخذ بقدر ما طابعاً فسيولوجيا ، وهو يغيّر فى إطار الوسائل الأدبية المفهوم النفسى لعملية التنفس(٢).

ولا يتألف الإيقاع من مجموعة من أحداث النبر النحوية ، بل من أحداث النبر العاطفية الانفعالية(٣) .

على أن الإيقاع ينقسم إلى قسمين : إيقاع حر يكون فى النثر ويسمى الإيقاع الخطابى ، والإيقاع الآخر هو الإيقاع الشعرى أو الغنائى ، وهو أحياناً يكون حراً، وأحياناً أخرى يكون مقيداً ، والذى يهمنا فى هذا الصدد هو الإيقاع الشعرى ذو الإمكانات العظيمة التى تتمثل فى قوة مجموعة من الوحدات المنتظمة وفى حلاوتها، وفى تتابعها ، وفى شحنة العواطف التى تحملها ، ولذلك ينبغى ألا يقتصر فى تحليله على مجرد إدراك الوزن بالمعنى الضيق والآلى لهذه الكلمة ، فإن الوزن شىء ميت ما لم تمنحه الحياة نفحة الإيقاع ، لأن الوتد المجموع أو التفعلية ليست سوى مجموعة منتظمة من الأزمنة القوية ، أو الأزمنة الضعيفة ، هى سريعة الإحلال ما لم يحميها الإيقاع حين يقوى زمنا منبورا ، أو حين يؤكد وقفة يهمه أن يميزها عن المجموعات الأخرى البطيئة(٤) .

على أن الإيقاع الصوتى والإيقاع المعنوى (مواضع التصوير والتشخيص) متساويان فى الشعر ، وهما جزء أساسى فى التعبير ، لأن الدلالة اللغوية لا تكفى وحدها فى الشعر .

---

(١) Gonferénces l' institul de linguistique de l' Universite de paris, Anneé 1936. l' etet Actuel de phonctisme français. par p. fouché

(٢) و (٣) و (٤) Initiation â l' Etude de la langue et de la litter autre Allem and moderne, par Albert Fuchs, 27-28.

الطبعة الثانية سنة ١٩٣٨

وقد عرفنا سابقا أن العقاد عنى فى شعره بالتعبير عن الحركة المتتابعة سواء كانت مادية تتم فى الخارج أو شعورية تتمُّ فى الخيال ، وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظى بالألفاظ المتتابعة فى اللسان لديه، تلك الطبيعة التى تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة فى الزمان ، ومن هنا كانت تجارب العقاد الشعرية حركات فى الطبيعة أو فى الشعور .

والناظر فى ديوان العقاد يرى أن طبيعة لغته الشعرية غنية بالجهر، وكلما كانت اللغة أكثر جهراً كانت أكثر حركية من غيرها ، كما أنه يرى أن درجة الشحنة السمعية ليست واحدة فى كل الحركات .

ومن ثم يحس القارىء بالإيقاع الداخلى فى سياق شعر العقاد يبرز بروزاً واضحاً فى المقطوعات الصغيرة ومواضع التصوير والتشخيص، ويتوارى فى القصائد الطوال ، ولكنه على كل حال ملحوظ فى بناء شعر العقاد . ومن هنا أيضاً نرى أن الإيقاع الموسيقى فى شعره ينبعث من تآلف الحروف فى الكلمات وتناسق الكلمات فى التراكيب ، ومردُّه إلى الحس الداخلى والإدراك الموسيقى ، الذى يفرق بين إيقاع موسيقى وإيقاع آخر .

وفى مقام التطبيق نرى العقاد يصف الحب بقوله(١) :

غمراتٌ وخدعةٌ وجهادٌ وسهادٌ وحسرةٌ وولوعُ

فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع فى البيت بمعنى مساواة كل شطرة من البيت من حيث عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفى نظام هذه الحركات والسكنات فى توالبها ، وتؤدى هذه المساواة إلى وحدة عامة للنغم ، كما هو الشأن فى الموسيقا ، فترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن وتلذ به .

على أن اختلاف حروف الكلمات التى تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، مابين حروف ساكنة ، وحروف مدطويلة ينوع موسيقا البيت، وينوع معانى الإيحاء الموسيقى .

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٣٥، ١٨٤، ٢٢٩ .

فالمد فى قوله : غمرات ، وجهاد ، وسهاد ، وولوع ، يناسب مايعانيه العقاد فى سبيل الحب ، من غمرات تترى عليه وجهاد فى سبيل التمتع به واستدامته ، وسهاد وولوع حينما يوشك على الزّوال ، فالمد فى الكلمات السابقة إذن يحاكى المعانى السابقة ، على حين نرى أن الكلمتين : خدعة وحسرة قد خلتا من المد لتحاكى كل منهما السرعة فى حدوثها .

وليس معنى هذا أننا نفترض أن البيت قد غدا تعبيراً فنياً قائماً بذاته . لأننا لانحكم على الشاعر ببيت واحد ، ولكن هذا مجرّد فرض فى الدراسة لنقف على حقيقة الإيقاع عند الشاعر .

ومن هذا الضرب قوله(١) :

ذهب الشباب فلا وعو دَ ولا صدودَ ولاحنينا

فالمدّ فى كلمات هذا البيت يوحى بانقضاء الوعود والحنين والصدود انقضاء لا نهاية له . وقوله فى ذكرى الشهيد محمد فريد(٢) :

مَا منْ هوًى إلا نسيت ولا أذى إلاّ لقيت ، وما الختام محقَّق
سجن وجهدة وبُعد أحبَّة ووداع آمال وسقم موبق

فنجد فى هذين البيتين أن الشاعر لم يستخدم فيهما المد إلافى كلمة الختام ليوحى بذلك إلى نهايته التى لايعرف صورتها والتى يؤرّقه عدم معرفتها ، وكذلك استخدمه فى كلمة «آمال» التى يودعها فيوحى بذلك إلى أن توديعه لها إلى غير رجعة .

وعلى عكس ذلك نجده يستخدم الحركات القصيرة فى البيتين ليوحى بالحركة النفسية عند «فريد» فى معاناته من هذه الأشياء . ومن هنا نرى أن الإيقاع ينسجم مع التصوير تمام الانسجام ، من حيث سرعة الحركة ، وقصر الموجة القويّة المبنى تنسجم مع جو سريع النبض ، شديد الارتجاف .

---

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٣٥ ، ١٨٤ ، ٢٢٩ .

على أن الإيحاءات الصوتية تضفى لوناً من الموسيقى على الصورة الشعرية ، بحيث نرى أن بعض الصور لدى العقاد يمكن تسميتها بأنها سمعية ، أى أننا نحس بالصوت لا من حيث هو صوت صرف ولكن من خلال المعنى ، ونحس بالمعنى من خلال الصوت ، ولكن الصوت لايحدد طريقة تأثيره بقدر ما تحدده الظروف التى يدخل فيها هذا الصوت ، لأننا لانستطيع أن ننتقل من إدراكنا العقلى للحرف إلى تذوقنا الجمالى له ، فلا يوجد حرف ساكن جميل أو حرف متحرك فرح منفردا ، ولا يعنى هذا أننا نقلل من أهمية الصوت فى شىء ، فالصوت فى معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى فى الشعر كما يقول « رتشاردز »(١) . ولا بد أن يكون خلف الصوت الذى يثير اهتمامنا عمق فى مضمونه الفكرى أو العاطفى ، وألايكون استخدام الشاعر له من باب التلاعب بالحروف المتحركة وما تولده من أصوات وأجراس وموسيقى ، لأننا نشعر حينئذ من وراء قراءتنا لشعره بلذة حسية كوقع الدّف والمزمار .

وتقديرنا للصوت على هذا النحو فى شعر العقاد تقدير كيفىّ ، وهذا التقدير له تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها ، ودرجة الصـــوت علوّاً وانخفاضاً ، ودوام الصوت طولا وقصرا ، وأخيراً نسبة ورود الصوت كثيراً أو قليلا وأثره الإيحائى(٢) ، إذ أن مادة الصوت مظهر للانفعال النفسى ، وأن هذا الانفعال بطبيعته سبب فى تنويع الصوت بما يخرجه فيه مدّاً أو غنة أو لينا أو شدة ، وبما يهيء له من الحركات المختلفة فى اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب مافى النفس من أصولها(٣) .

وفى مجال التطبيق للإيحاءات الصوتية نرى أن العقاد كان يختار الألفاظ الملائمة للمعنى فى توالبها وجرسها نظراً لتمكنه من لغته ، ولخبرته الطويلة ، بحيث كان

---

(١) I.A. Richards: The Principles of Literary Criticim P. 137.

(٢) A. Warren and R. Wellek Theory of Literature, p.160-161

(٣) مصطفى صادق الرافعى : إعجاز القرآن ص ٢٢٤ ط ثانيـة سنة ١٩٤٠ بتحقيق الأستاذ سعيد العريان .

ذوقه يوحى إليه بهذا الاختيار إيحاء يكاد يكون لا شعورياً ، من ذلك قوله(١) :

بنو الشمس أهلوها إذا اشتد قيظها ... وجاش على الصحراء فاتقدت جمرا
بقرص كأفواه البراكين قاذف ... شآبيب ما أحيا وما أقتل القطرا
لقد نفثت فينا الحيـــاة ضرامها ... فأنفسنا من حرّها شعلة حرى

فالعقاد فى هذه الأبيات يعبر عن وقفته الأولى إزاء معبد أنس الوجود ، وكانت هذه الوقفة إبان اشتعال الشمس حيث كانت تلفح الوجوه بسعيرها ، وكان الجو ملتهباً حارقا حول المعبد الذى أقيم لعبادة الشمس ، وكان استخدام العقاد للأصوات فى الكلمات استخداما موحياً بحيث ركزّ على هذه الصورة كل طاقته اللغوية فخرجت الألفاظ كأنها قد قدت من نار ملتهبة ، وأشاعت فى الصورة وهجاً مثل الوهج الذى يحيط بالمعبد فى ساعات النهار ، ومن هنا يحس القارىء لهذه الصورة كأن الشمس تكاد تحرقه بسعيرها ، وأن الجوّ قد توقف كل شىء فيـــه وتجمدت فيه كل حركة . وذلك لتوفيقه فى اختيار الحروف التى جسدت وشخصت الحياة فى هذا الجو العنيف .

فقد استخدم الشين التى تفيد معنى التفشى كما يقول سيبويه(٢) فى الكلمات الآتية الشمس . . اشتد . . جاش . . شآبيب . . شعلة . . فاستخدامه للشين إذاً يوحى بأن الجوّ كله على درجة واحدة من الحر والقيظ الذى يصل إلى درجة الغليان ، وليس مقصورا على مكان دون مكان . كما استخدم حروف الصفير أو الحروف الاحتكاكية فى تصور بعض اللغويين المحدثين(٣) وهى السين فى : الشمس . . فأنفسنا . والصاد فى : الصحراء ، والذال فى : إذا . . قاذف . . والتاء فى : نفثت والظاء فى . قيظها ، والفاء فى : فاتقدت . . كأفواه . . قاذف . . فينا . . فأنفسنا واستخدامه لهذه الحروف يوحى بتجسيد أثر الشمس على الأجسام كأن هذا الأثر جرما يحدث صفيراً حينما يحتك بجلودهم . واستعان على تجسيد الصورة بالحروف

---

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٤ .
(٢) راجع كتاب سيبويه ص ٤٠٦ ط أولى ١٣١٧ هـ .
(٣) الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص٦٢ ، ٦٣ .

المفخّمة كالقاف ليوحى بالهول والروع والإحاطة فى ذلك الجو المتقد ، ومن هنا استخدم القاف فى الكلمات الآتية . قيظها . . اتقدت . . بقرص . . قاذف . . ما أقل القطرا . . لقد . . واستخدم الضاد فى قوله: ضرامها ، والدال التى تفيد الجهر والتى توحى بقوة الحر واشتداده حتى لكان له صوتا جهيراً ، استخدمها فى اشتد فاتقدت . . لقد . . واستخدم الراء التى هى حرف تكرير وجهر ليوحى باضطراب النَّفَس وصعوده وهبوطه ، كما توحى بالتعتعة والقلق(١) لا سيما حينما يكررها مع نفسها فى صورة الإدغام . . الصحراء . . جمراً . . بقرص . . البراكين . . القطرا . . ضرامها . . حرها . . حرّى .

وعلى كل حال استخدم العقاد فى هذه الصورة الأصوات الأقوى والأشد والأظهر والأجهر التى لا تستخدم إلا فى التعبير عن المواقف القوية والمواقف الجليلة والعظيمة .

ومما يؤكد اختيار العقاد للأصوات التى يعبر بها عن المشاهد ـ التى يصورها فى تجاربه ـ تصويره لليل بعد غروب القمر تصويراً يوحى بأبدية الظلام فى قوله : (٢)

وأكفهرَّ الطَّخاء واسحنكَكَ اللي ل فلا فرق بين أعمى وهرّ
ماج حتى كأنما يصدم البحـ ـر بموج من بحره مُستَكِرّ
وترى البحر تحسب الماء حبرا وكأن السماء أعماقُ بحر
ظلمات تحيط بالطرف أنّى امتـ ـدّ لم يعد مَدَّه قيد شبر

وفى هذه الصورة رأيناه يكثر من استخدام الحروف التى توحى بالإطباق والإحاطة لتوائم صورة الظلام الذى يطبق على كل شىء ويحيط به ، ومن هنا رأيناه يستخدم الكاف ٦ مرات فى خمس كلمات ، والطاء مرتين التى تحصر الصوت وتعبر عن سرعته . كما استخدم حروف الصفير أو الاحتكاكية لتوحى بصوت الرياح التى تحتك بالأشياء وتصطدم بها ، وذلك كالسين فى أسحنكك ، وفى مسبكر . .

---

(١) ابن جنى : سر صناعة الإعراب ص ٧٤ ط أولى سنة ١٩٣٤ بتحقيق : مصطفى السقا، محمد الزفزاف ، إبراهيم مصطفى ، عبد الله أمين .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد الجزء الأول الطبعة الأولى سنة ١٩١٦ ص ١٥ .

تحسب . . السماء . . والصاد فى: يصدم ، والظاء فى: ظلمات ، والفاء فى اكفهر . . فلا فرق . . الطرف ، واستعان فى تصويره بالحروف المفخمة ليوحى بجلال المشهد كالقاف فى : فرق . . أعماق . . قيد . وبالدال الشديدة الجهرية لتفيد قوة الظلام وكثافته وطول أثره ، ومن هنا استخدمها خمس مرات منها واحدة فى ثلاثة أبيات فى : يصدم ، وأربعة فى بيت واحد . . اثنان منها مضعفان مقلقلان ليوحيا بالقلق والاضطراب فى هذا الموقف : امتد . . يعد . . مده . . قيد . . وبالراء التى أخص صفاتها التكرير والجهر فاستخدمها اثنى عشرة مرة وضعفها فى ثلاث منها لتفيد تكرار الفعل اكفهر . . فرق . . هر . . البحر . . بحره . . ترى . . البحر . . حبرا . . بحر . . الطرف . . شبر ، وكان لاستخدامه لكلمة بحر أكثر من مرة إيحاء بأن المشهد كله بأرضه وسمائه بجانب البحر قد امتزج فى بعضه وغدا بحرا . . وبالحاء التى تفيد الهمس الذى يكتنف هذا المشهد ومن ثم استخدمها ثمانى مرات ، إلى آخر الحروف التى استخدمها . وقد غير العقاد صيغة البيت الأول فى هذه الصورة حينما أعاد الديوان فى عام ١٩٢٨ إلى قوله[1] :

ضلّ هادى العيون واحلولك الليـ ـل فلا فرق بين أعمى وهرّ

فقد أبدل كلمتى: اكفهر الطخاء ، بقوله : ضل هادى العيون واسحنكك باحلولك ليأتى بألفاظ مألوفة مأنوسة .

وعلى الرغم من أن الضاد فى: ضل، تفيد الإطباق والتفخيم ، وأن اللام أخت الراء فى الإيحاء بالتكرار والجهر ، وأن تكرار اللام فى : احلولك يفيد تكرار الفعل ، على الرغم من ذلك فإن صياغة البيت الأولى التى صاغها فى شبابه أدق فى التصوير كما تفيد إعادة صياغته : أن العقاد كان يختار الأصوات العذبة التى يستخدمها فى تصويره الشعرى فى شبابه .

* * *

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢ ط ثانية سنة ١٩٢٨ .

الفصل الثالث

المرحلة الثانية

شعر ما بعد الديوان

(١) روافد المرحلة الثانية :

قبل أن نتحدث عن شعر هذه المرحلة — وهى التى تبدأ من سنة ١٩٣٨ منذ صدور الديوان ذى الأجزاء الأربعة حتى نهاية حياته — ينبغى لنا أن نتحدث عن قراءات العقاد وروافده التى كانت سبباً فى إحداث اتجاهين شعريين لديه فى هذه المرحلة ، ومن هنا لا نتحدث عن النقد الأوربى بصفة عامة ، لأننا قد بينا مدى استفادة العقاد منه ومن نقد « وليام هازلت » بصفة خاصة فى مقام آخر(١) .

وإذن فلا داعى للحديث عنه مرة أخرى ، ومن ثم لابد أن نتحدث عن الآثار النقدية التى كانت بمثابة موجّه للعقاد لأن يلتفت إلى ما تدعو إليه من تجارب شعرية معينة ، وذلك كمقدمة « ورد زورث » لديوانه The lyrical Ballads التى أثارت ثلاث قضايا نقدية ، تناولها نقاده ، وهى قضية الموضوع الشعرى ، والأسلوب ، والوزن .

ولا يعنينا فى هذا المقام سوى الموضوع الشعرى — وندع القضيتين الأخريين للحديث عنهما فى مقام آخر — وذلك لأن حديث « وردزورث » عن الموضوع الشعرى هو الذى أثر فى العقاد بشكل واضح ، وقد تجلّى ذلك التأثير فى كثير من قصائده التى نجدها فى تضاعيف دواوينه حتى أخذت شكل اتجاه شعرى فيما بعد تمثّل فى ديوانه « عابر سبيل » .

عابر سبيل :

وإذن فلا معدى لنا من الحديث عن مقدمة « ورد زورث » ونقاده فى هذا

---

(١) انظر كتابنا : عباس العقاد ناقداً .

الصدد ، ليتسنى لنا فيما بعد أن نقف على أثره فى حديث المقاد فى مقدمة ديوانه التى فلسف فيها اتجاهه الجديد فى الشعر .

وخلاصة الخلاصات فى هذا الصدد أن « ورد زورث » قصد أن ينتزع من الحياة العامة أحداثا ومواقف ليصفها أو يرويها بلغة الناس فى حياتهم العادية ، ثم يخلع عليها لونا من الخيال الذى يجب أن نكسو به الأشياء المألوفة حتى نقدمها إلى العقل لكى تصبح خلابة المظهر (١) .

وبالإضافة إلى ما سبق نراه يضيف إليها موقفاً جمالياً يتمثل فى أنه يخلق المتعة فى تلك الحوادث والمواقف بأن يحسّ بها — بالحق لا بالمظهر الخادع — وفق النواميس الأساسية للطبيعة الانسانية ، وأهمها مايتعلق منها بالطريقة التى يستقبل بها الإنسان الأفكار وهو ثائر النفس (٢) .

وقد اختار « ورد زورث » حياة الريف الساذجة المتواضعة ، لأن هذه الحياة تهيء للعواطف القلبية المتأصلة تربة أصلح لاكتمال نضوجها ، ولأن مشاعرنا الأولية تكون فيها أقل تعقيداً فنستطيع أن نتأملها على نحو دقيق ، وأن ننقلها إلى القارىء فى صورة أروع ، ولأنها تتيح للعواطف الإنسانية أن تندمج فى مظاهر الطبيعة الجميلة الخالدة (٣) .

ومن ثم نرى أن « ورد زورث » ينظر إلى الإنسان والطبيعة وكأنما قد أعد كلاهما فى جوهرهما ليكونا عنصرين متلائمين ، كما يُعَدّ عقل الإنسان مرآة طبيعية تعكس أجمل خصائص الطبيعة وأمتعها (٤) .

إن الشاعر أينما وجه نظره صادف موضوعا لخواطره ، فلئن كانت نواظر الإنسان وحواسه دليله الأمين بحق ، فإنه يؤثر أن يتجه إلى حيثما يجد مجالا من الإحساس يسمو فيه بجناحيه ويحلق .

وإذن فالشعر لدى « ورد زورث » من ضروب المعرفة — معرفة الإنسان بوصفه إنسانا — بأسرها ، باق على الزمان ما بقى قلب الإنسان ، لأن الشاعر إذا ما غرّد أنشودة شاركته فى تغريده الإنسانية بأسرها ، وإنه ليغتبط حينما يرى الحقيقة صديقة الإنسان سافرة عن وجهها ورفيقة له تلازمه ولا تفارقه (٥) .

(١) The Preface of to Lyrical Ballads, P. 369, London 1940.

(٢)، و(٣) و(٤) و(٥) The Preface of to Lyrical Ballads P. 369-377.

على أن الباعث لهذا الاتجاه لدى «وردزورث» — كما نعتقد — يتمثل فى إيمانه بالثورة الفرنسية هو ورفاقه « وليام هازلت ، وكوليردج ، وباقى شعراء البحيرة » إذ كانوا مفتونين بها لأنها قضت على الملكية فى فرنسا ، وعلى طريقة الحياة فيها من حيث التفكير والسلوك ، وعملت جاهدة على بعث الطبيعة الإنسانية واحترام الآدمية ، ومن هنا كانوا يأملون فى أن تقود هذه الثورة العالم إلى الحضارة والديمقوقراطية التى كانت مثلهم الأعلى فى ذلك الوقت . وظل هؤلاء الشعراء والنقاد يراقبون إيمان بعضهم البعض بالثورة الفرنسية فى إنتاجهم ويختصون من أجلها كما حدث بين « وليام هازلت ، وورد زورث » .

ومن هنا ساغ لأحد نقاد(١) « ورد زورث » فى العصر الحديث أن يفترض أن ثورة « ورد زورث » الشعرية لا بد أن تكون قد سبقت بثورة سياسية ، لأن عدم ارتياح « ورد زورث » للنظام الاجتماعى الذى كان سائداً آنذاك ، وتركيز آماله ومطالبه على نظام آخر ، هو الذى قاده إلى التشكك فى القوالب الشعرية التى كانت سائدة فى عصره ، والدعوة إلى قوالب جديدة تتصل بمثاله السياسى ، ويتمثل هذا المثال السياسى فى حقوق الإنسان العادى وإنسانيته ، ولذا فإن الشعر الذى يعبر عن هذا الإنسان ينبغى أن ينبع من حياته العادية ، وأن يكون انعكاسا صحيحاً لها(٢) .

وقد كان هذا الاتجاه باعثاً لأن ينتهجه العقاد فى شعره فنرى المرحلة الأولى قد اشتملت على القصائد الآتية : الشاعر الأعمى ص ٢٩ ، وصلاة عابد المال ٤٦ ، وغيرة طفلة ٤٩ ، ورثاء طفلة ٥٣ ، وأسبوع فلورة (كلبة) بمناسبة ولادتها ٧٧ ، وسارتو ريزارتوس قيلت احتفالا بكسوة جديدة لبسها صاحب سودا فى أسود اللون والحظ ص ١١٩ ، بين محمد وعزوز ١٢٥ ، شبان مصر ١٥١ ، صوت نذير إلى الشبان ١٩٤ ، وعلى كردفان (تيس الجهل) ص ٢١٦ .

ونرى فى ديوانه وحى الأربعين عام ١٩٣٣ ، قصيدتين هما « رثاء كلب » ص ١٦٠ ، وكلب ضائع أوديوجين الكلبى ١٦١ ، وفى هدية الكروان عام ١٩٣٣

---

(١) و(٢) See : Hsrbert Read : Wordsworth. P. 103.

نجد قصيدة « ساعى البريد » ص ٦٠ ، عجب الساعى ٦٢ ، أسود يلتحى ١٢٧ ، البيلا وهى فى طفل تعبث معدته ١٣٩ ، ثم نقف بعد ذلك وجهاً لوجه مع ديوانه عابر سبيل ١٩٣٧ ، الذى تبلور فيه هذا الاتجاه من حيث الشعر ، وفلسفة العقاد فى مقدمة الديوان . .

والدارس لهذه المقدمة يرى أنها لا تبعد كثيراً من مقدمة « ورد زورث » لديوانه Lyrical Ballads حيث يذهب العقاد كما ذهب صديقه « ورد زورث » إلى تحميل الكلمة التى تقال فى مجال اجتماعى معيّن شحنات من العواطف والذكريات ، ويعتمد فى فهمها على البعد النفسى بالنسبة لقائلها والجمهور الذى تقال له ، ومن هنا فقط ينظر إليها من حيث العمق والضحالة ، وذلك حين يقول : « قد يدخل القادم الطارىء إلى مجلس فيلقى فيه بكلمتين اثنتين هما « فلان يحترق » ويكون فى المجلس أبوفلان هذا ، وصديق له ، وإنسان لا يعرفه ، وعدو من أعدائه ، وآخرون يعرفونه بالقالة الحسنة ، وآخرون يعرفونه بالقالة السيئة ، ثم تنظر إلى صدى الكلمتين فى نفوس أولئك الجلساء فإذا هو مختلف أشد اختلاف : هذا يثب مُعْوِلا ، وهذا يجرى مهرولا ، وذلك يسمع ويكاد لا يشعر بشىء ، وإلى جانبه من يسمع ويبتسم ، ومعهم من يأسفون وهم يسمعون ومعهم أيضاً من لا يأسفون وكأنهم لايسمعون وإنما اختلف شعورهم بفلان هذا الذى يحترق فاختلف معنى الكلمتين وأثر هذا حسبما اختلف الشعور (١) .

ومعنى هذا أن العقاد يركز على الإحساس فى تحديد صلاحية الموضوع للشعر ، إذ يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى « شعرياً » تهتز له النفس ، أو معنى زَرِياً تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماء ، ومن هنا فإن كل شىء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور (٢) .

وبعد ذلك نراه يتمرّد على الموضوعات التقليدية حينما يتهكم عليها ويسخر منها

---

(١) و (٢) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٣ و ٤ .

حينما يذهب إلى أنه ليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التى لا تستخرج الشعر إلامن هذه الموضوعات كالجسم الذى لايستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخيّر المستحضر ، أو كالمعدم الذى يظن أن المترفين لا يأكلون إلاالعسل والباقلاء[١] .

وتأسيساً على ما سبق يرى العقاد أن كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة[٢] .

ويتضح من هذا أن العقاد يعود إلى بساطة الحقيقة ، ومن هنا فلا نجد فى شعره فى هذا الديوان تفرقة بين الطبقات تبعاً للمولد والثروة والقوة ، ولا ثوب القاضى والاحتفالات التى تقام للعظماء ، ولكننا نجد العقاد يخطر فوق كبرياء الفن بكبرياء أشد ، ويختار أن يكون موضوعه نابعاً من نفسه ، وألا يدين لأحد بشىء إلالذاته ، ويرفع العاديين بقوة إلهامه ، ويكسى العراة بالجمال والعظمة بقوة خياله وجياشة إحساسه وشعوره .

وفى ضوء ماسبق نرى العقاد يوضح منهجه فى هذا الصدد حينما يقرر : أن التصوُّر لهو خير معوان للإحساس وشاحذ للرغبة أو للنفور ، ومن نسج التصور نخلق الحلل النفيسة التى نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان . ولنجمع لدينا الرغبة والتصور نجمع لدينا زاداً من الشعر لاينفد ، وموضوعات للشعر على كل ماتراه العيون وتمسه الأذواق ، ولنتوجَّهْ بالحواس الراغبة إلى ما نستمرىء الشعور به والتعبير عنه كما نستمرىء به المحاسن المشهورة والمناظر المأثورة ، لأن المحاسن نفسها ان تهزنا إليها ولن تحل عقدة من ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفّز ، وإن أجمل وجه ليمر بنا فى ساعة الجمود والوجوم كما تمر بنا طلعة الخادم العجوز التى نراها صباح مساء[٣] .

---

(١)و(٢)و(٣) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٣ ، ٤ ، ٥ — ٨ .

وينتهى العقاد من كل ماسبق إلى ما انتهى إليه « وردزورث » فيما سبق من أن « عابر السبيل » يرى شعراً فى كل مكان إذا أراد . يراه فى البيت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب من دواعى الفن والتخيُّل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بالشعور صالح للتعبير ، واجد عند التعبير عنه صدى عجيباً فى خواطر الناس(٣) .

ويشتد التقاؤه مع « وردزورث » حينما يقول : « فإن كنا لا نصدق بواق الواق فلنصدق بالبيوت ، وإن كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق بالرجال ، وإن كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائع ، وإن كنا لا نحلم فلنشعر ، أو كنا لا نجعل الحلم واقعاً فلنجعل الواقع حلماً ، ونحن غـــير مخدوعين ولا سائمين »(٣) .

والناظر فيما يهدف إليه كلام العقاد لا يستطيع أن يدفع عن خياله فكرة « وردزورث » عن الموضوع ، وأن الشاعر إنسان تسره عواطفه ونوازعه ، ويغتبط أكثر مما يغتبط سائر الناس لروح الحياة التى تدب فيه ، وهو إنسان أوتى حساً أرهف ، وحماسة أحرّ ، وشعوراً أرق ، ودراية أشمل بطبيعة البشر ،ونفساً أوسع أفقاً مما يحتمل أن يكون لعامة الناس . ومن هنا يمتنع أن يفكر فى العواطف والنوازع التى تشبه ماله منها والتى تتجلى فى جوانب الكون (٤) .

وبمقتضى هذا الفهم لم يعد الشاعر يتحدث عن الملوك والملكات ولا القساوسة ولا النبلاء ولا العروش ولا التفرقة بين الطبقات ، ولا عن ثوب القاضى ، ولا عن عصا « الماريشال » إلى آخر الموضوعات العظيمة والجليلة فى الحياة (٥) .

وكما أن اتجاه « وردزورث » كان نتيجة لإيمانه بالثورة الفرنسية وقيمتها السياسية والاجتماعية . أو كان قد سبق بثورة سياسية على حد تعبير «هربرت ريد»

---

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٥ ــ ٨

(٤) و (٥) The Prefacecf to Lyricaj, P, 369 etc.

فيما سبق كذلك كان اتجاه العقاد جزءا من فلسفته السياسية كإنسان يعبر عن روح عصره ، ويهدف إلى تغيير المجتمع وذلك بإحلال الإنسان البسيط العادى فى بؤرة الاهتمام . إذ كان العقاد فى ذلك الوقت كاتب الأمة والمعبر عن أمانيها ومطالبها ، وكان يقف فى صفوف الشعب ، وبتعبير أدق فى الحزب الذى يمثل الأغلبية الساحقة من الشعب آنذاك وهو حزب الوفد ، ومن هنا تبلور هذا الاتجاه الشعرى الذى كان يزاول النظم فيه منذ أنشأ الشعر فى الحلقة الأولى من هذا القرن كما سبق أن أشرنا إلى ذلك .

ويدافع العقاد عن اتجاهه هذا حينما يذهب إلى « أننا فى حاجة — نحن أبناء العصر الحاضر — إلى هذا التوجيه لإنقاذ النفس الإنسانية لا لإنقاذ الملكة الفنية وحدها ، فإننا إذا تعودنا العناية بالأشياء وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس تلك التفاهة التى غلبت على الحياة والشعر والفن فى هذه الأيام الحديثة ، وإننا إذا تعودنا أن نشعر بما حولنا حق الشعور وأن نخلع على اليوم الحاضر ما كنا نخلعه على الزمن الماضى من سرابيل الجمال والخيال ، استطعنا أن نقشع عن أبصارنا غشاوة الماضى دون أن نجعل التفاهة نتيجة لازمة لا نقشاع تلك الغشاوة »(١) .

وفى تصورنا أنه فى هذا الدفاع متأثر بدفاع « وردزورث » عن اتجاهه كذلك ، إذ ذهب « وردزورث » إلى أن الشاعر حصن يذب عن الطبيعة البشرية ، فهو يحفظها ويحميها وينشر الحب والقربى أينما ارتحل ، ويوشج الأواصر بين الجماعة الإنسانية المترامية أطرافها بعاطفته ومعرفته ، فيصل ما قطع من الزمان وما نثر من المكان بين أفرادها(٢) .

ويرى « وردزورث » كذلك أن على الشاعر أن ينهض بما يغط فيه اليوم من سبات ، وأن يأخذ أهبته ليقتفى أثر العالم ويقف بجانبه يجول بإحساسه بين الأشياء التى يغوص فيها العلم نفسه ، وإن أعمق ما يكشفه علماء الكيمياء والنبات والمعادن

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٦ ، ٨ .

(٢ ، ٣) The preface to Lyrical Ballads' p. 377 .

لموضوعات الشعر جديرة بالشاعر وفنه كأى موضوع آخر مما يستخدم فيه الشعر وذلك إذا دنا العلم من قلب الشاعر حتى يكتسى ثوباً من لحم ودم ، عندئذ ترى الشاعر يجود بروحه الإلهية ليعين العلم أن يتخذ صورة الحياة ، ثم تراه يستقبل هذا الوليد الجديد صديقاً مخلصاً حميما لعشيرة الإنسان(١) .

وعلى أية حال فإن هذا الاتجاه لدى كل من « وردزوروث » والعقاد اتجاه رومانتيكى يدخل فيما أحدثوه من موضوعات شعرية على موضوعات الشعر التقليدى التى تتمثل فى شعر الأسرة وشئون الحياة اليوميه وحوادثها الجارية ، وقد استفاد الشعراء فى هذا الضرب من الأساس النظرى الذى وضعه لهم «سانت بيف» حيث قال : « إن ورود الشعر لتتفتح تحت أقدامنا»(٢) . بمعنى أنه ينبغى على الشاعر أن يستق مواده الأولية من أمور الحياة العادية ، فيصف الشاعر الخدم والريفيين والطفولة والأطفال .

ومهما يكن من أمر تأثر العقاد واستفادته من اتجاه « وردزورت » فإن هناك اختلافا بين تجارب العقاد وتجارب وردزورث من نواح متعددة .

أولا : عنى العقاد فى شعره بشئون الأسرة ، والحياة العادية المكرورة ، وحوادثها الجارية من وصف الطفولة والأطفال إلى الخدم وعساكر المرور ، ومن ساعى البريد إلى كواء الثياب ليلة الأحد ، ومن أصداء الشارع فى الساعة الثامنة صباحا إلى سلع الدكاكين والبيت الذى يتكلم إلى آخر هذه الموضوعات التى تختلف إلى حد ما حين نتأمل فيها عن موضوعات « وردزورث » فى ديوانه إذ أنه — كما يقول وليام هازلت(٣) — قضى حياته فى التأمل المنفرد ، أو فى مخاطبة الطبيعة كل يوم إلى حد أنه يمثل الدرجة العليا من الاتحاد معها لأن شعره ليس له مصدر آخر ، ومن هنا تعد الطبيعة منزلا له عندما ألف قصائده الغنائية فى Lyrical Baliads . كما كان له فى ديوانه اهتمام بالكون ، فليس هناك من

---

(١) The Preface of to Lyrical Ballads, p. 377:

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٥٧ .

(٣) Hazlitt : Tho Spirit of the Age, P 170 etc .

صورة أو صوت لم تأخذ طريقها على شكل من الأشكال إلى قلبه ، ومن ثم كانت تجارب «وردزورث» تتمثل فى كونها أحداثا ومواقف فى الحياة العامة يصفها ويرويها .

ثانيا : وقد ترتب على اتخاذ العقاد شئون الحياة اليومية ، والحياة العادية المكرورة ، رافداً لشعره فى هذا الديوان ، أنها لم تحمل فى ثناياها فلسفة معينة نابعة من تركيز عينية فى وجه الحياة ، ولم يستخدم المؤثرات السماوية ، أو يأخذ أبسط العناصر الطبيعية والعقل البشرى وأبسط المجردات التى لاتنفصل عن كياننا ، ويحاول أن يؤلف منها نظاماشعرياً جديداً عن شعره الآخر كافعل «وردزورث» الذى يرى أن الشعر ـ فى هذا الاتجاه ـ أعمق ألوان الكتابة فلسفة ، وأنه ينشد الحق العام ذا الأثر الفعال ببراهينه التى تسكبها العاطفة فى القلب حية نابضة . (١) ومن هنا كان « وردزورث » يستخدم الأشياء أو القصص « شماعات » يعلق عليها الأفكار والمشاعر ـ كما يقول وليام هازلت ـــ لأن الحوادث تافهة بالنسبة لعزوفه عن المظهرية فى تناوله لها ، ولكن الأفكار عميقة نتيجة لقدرته العقلية ، ولذا كان لشعره فلسفة تتجه نحو الأخلاق والانطباعات مما يجعل شعره أكثر إمتاعاًودَوَاماً ، ويبعث على التأمل على حد تعبير « هازلت » الذى يقول « نحن نعترف بأن هناك بعض أبيات عند «وردزورث» نفكرفيها عشرة أمثال مانفكر فى أى بيت لدى « لورد بيرون »(٢) .

وفى مقام التمثيل نرى أن شعر هذا الاتجاه ينقسم إلى قسمين :

الأول يتناول فيه أنماطاً بشرية فيلتفت إلى خوالجها النفسية .

والقسم الثانى : يتناول فيه الأشياء فيلتفت إلى علاقاتها بالأنماط البشرية التى تعايشها .

وفيما يختص بالقسم الأول نرى العقاد يلتفت إلى الخوالج النفسية ، ويُعنى بالحياة النابضة فى ضمائر الأشياء قبل الحياة الظاهرة على سطوحها ؛ وذلك كالتفاته التفات الفنان المثقف ثقافة نفسية واجتماعية إلى ما يدور فى خواطر المصلّين بعد صلاة الجمعة ، وما تهتف به نوازعهم فتكتمه عقولهم الواعية ، ومايسرب فى ضمائرهم

---

(١) The Preface of to Lyrical Ballads, P. 377 .

(٢) Hazlitt : The Spirit of the Age. P. 170 etc .

أو يخشاها ، وذلك فى قصيدته « بعد صلاة الجمعة » (١) :

على الوجوه سيمة القلوب فانظر إلى المسجد من قريب
وقف لديه وقفة اللبيب فى ظهر يوم الجمعة المحبوب
إنك فى حشد هنا عجيب

كما يصور الكواء فى ليلة الأحد حيث لا ينام، لأن عملاءه ساهرون ، أو ناموا وهم يحلمون بيوم الأجازة وكيف يقضونه ، ثم يرسم الفتاة الجميلة من خلال ثيابها ويصور الثياب بين يدى الكواء وعلى جسم صاحبتها ، فبينما يطويها الكواء كالعجين ، إذ بها تستوى كالتمثال على جسم صاحبتها (٢) :

والعجين الثمين فى استواء « المثال »
فيه ماست غصون من جناها الحنون

أما تناوله للأشياء التى نمتزج بها فى حياتنا اليومية ، فيتمثل فى حديثه على لسان البيت الذى يسكن فيه الخيّر والشرّير ، وذلك بعد أن خلع عليه من إحساسه الحياة وجعله يتكلم كما تتكلم الأحياء ، ومن خلال هذا الحديث يقفنا على موقف البيت من ساكنيه ، وعلى المساوىء الاجتماعية المعاصرة (٣):

جميع الناس سُكانى فهل تدرون عنوانى
وما للناس من سرٍّ عدا آذان حيطانى
حديثى عجب فيه خفايا الإنس والجان

كما يتمثل تناوله للأشياء تصويره أصوات الباعة المتجمعين ساعة انطلاقهم إلى الشوارع فى الساعة الثامنة ، ويقول : إن أصواتهم لا تأتلف أصداؤها ولا الأشياء التى ينادى عليها .

ثم يقارن بين بابل فى الثامنة وبابل فى الفجر حيث تختلط فيها أصداء الطبيعة ، وتنسجم فى معناها البشر باستئناف الحياة وعودة النور : (٤)

يا بُعدها من بابل فى الدجى أسمعها شادية لاحنه
أسمع عرس الفجر فى دوحة ملتفّة أغصانها شاجنه

---

(١)و(٢)و(٣) و (٤) عباس العقاد : عابر سبيل صفحات ١١ ، ٤٠ ، ٣٢ ، ٤٣ .

ويصوّر العقاد كذلك معرض البيت والطريق فى الصباح والقطار العابر حيث يشبهه فى سريانه فى الليل بين القرى فى نومها بالجِنّة فى وقت الزيارة ، ثم يصور الحركة النفسية للمسافر حيث بات فى أركان القطار متمنياً أن يسبقه ، وأن يسأل هاتيك القرى : لمَ لَمْ يسر القوم فى اتجاه القطار ، وهذا المسافر ومن حوله الركب من المسافرين فى اشتياق وانطلاق وانتظار : (١)

وهو والركب الذى من حوله فى اشتياق وانطلاق وانتظار

وفى تصور العقاد أن السيارة ماهى إلا طيف من حديد يرى ولا يلمس ، وشيء يتحرك ولا يسمع لحركته صدى ، وشيء يحيط به البعد والظلام ، وهذا الطيف يرى فى منام : (٢)

أى شيء ذاك إلا الطَّيف يرى فى منام
يطرق العين وهايهات بالسمع يرام

ثم يخلع على السيارة من إحساسه مايجعلها حيّة تتصرف تصرُّف الأحياء حيث تظهر وتتوارى عن الأنظار حتى لايرى منها سوى مصباحها : (٣)

ظهرت ، غابت ، توارت غير مصباح يشـــام (٤)

ويخلع كذلك على السلع فى يوم البطالة — وهى على الرفوف فى الدكاكين — من الحياة مايجعلها تطالب بأن تعرض للشارين لتباع ، لأنها لاتفضل الراحة والأمان على مايصيبها من البلى والتمزيق بعد انتقالها إلى الشراة : (٥)

سوف نبلى يوم أن نبـــذل بذلا
إى نعم ، لم نَسْـه عن ذاك ولم نجهله جهلا
غير أنا قد وددنا
أن نرى العيش وإن لم يك وِرْد العيش سهلا

والناظر فيما أوردناه من تصوير للأنماط البشرية ، أو الأشياء التى تمتزج بها

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٣٠ ، ٣٤ .
(٥) يشام : يرى وينظر اليه .
(٦) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٤٢ ، ٤٨ .

فى حياتنا اليومية يرى صدق ماذهبنا إليه من أنها لاتحمل فى ثناياها فلسفة معينة ، لأنه لم يطل التفكير فى قصائده ولم يغص إلى أعماق الأنماط البشرية التى كان بصورها ، بل كان يقرر فى الأغلب الأعم فكرة القصيدة بطريقة تقرب من إلقاء الأخبار منها إلى الإيحاء بالصورة الشعرية وذلك على عكس « وردزورث » الذى يحدد منهجه فى قصائده فيقول : إنه ينشد فى كل قصيدة من قصائد ديوانه غرضاً نبيلا ، بوساطة إطالة التفكير وغوصه إلى أعماقه بحيث تستثير مشاعره وتنظمها ، ومن هنا جاءت القصائد الوصفية التى تتناول من الأشياء مايثير تلك المشاعر إثارة عنيفة ولها غرض تهدف إليه . وذلك لأن فكر الإنسان يشكل مجرى شعوره المتدفق المتصل ، ويأخذ بزمامه ، ذلك الفكر الذى يعد صورة تمثل كل مامضى بنا من مشاعر (١) .

ثالثا : وقد أدى اتخاذ العقاد شئون الحياة اليومية والحياة العادية أساساً لقصائده أن خلت قصائده من « الحدث » وبذلك لم تتخذ قصائده الشكل الدرامى فى بنائها ، ومن هنا لانجد فى قصائد هذا الاتجاه لدى العقاد قصة شعرية ، على حين نرى أن « وردزورث » معنىٌ بهذا الشكل الدرامى فى أغلب قصائده — كما يقول كولبردج — ويقدره تقديراً يرفعه على الشكل الغنائى فى قصائده الأخرى ، وذلك يرجع إلى أن عقل « وردزورث » عقلٌ كلىّ ، يتلقى كافة الإحساسات وتتجمع فيه ، ولذا فإنه يظهر الأشياء بصورة كلية بدلا من محاولة صنعها كما يجب أن تكون وبذلك يترك الفرصة للاستمتاع كما يقول نقاده (٢) .

وبالإضافة إلى ماسبق نرى أن الانفعال الواحد الذى يهيمن على « وردزورث » وقابليته العظيمة للتفكير والشعور وانصهارهما فى بوتقة واحدة هى نفسه حين لايكون هناك ثمت مؤثر خارجى مباشر يستثير ذلك التفكير أو الشعور ، وقدرته على التعبير عن الخواطر والمشاعر على نحو مانشأت فى نفسه ،

---

(١) The Preface of to Lyrical Ballads, P. 369 etc .

(٢) Hazlitt : The Spirit of the Age, P. 170 etc. end
Coleridge : Wordsworh Poetry and Prose, P. 8, London 1907.

خاصة أن هذه العواطف والأفكار والمشاعر هى نفسها مايختلج فى نفوس الناس من عواطف وأفكار ومشاعر . ولطالما حاولوا ـ عبثاً ـ التعبير عنها فلم يفلحوا إلا عن طريق التماع العين ـ كما يقول هازلت ـ (١) . كما أن نغمته الفلسفية العالية وإنسانيته المتأملة خلال النغمات الريفية ، حيث نقل اهتمامات وشموخ الحركات البدائية التى انطبعت على ضميرة خلال أفكار الرعاة والفلاحين . كل هذه الأسباب كانت مؤدية بالضرورة إلى أن يتخذ القالب القصصى إطاراً لقصائده . ومن هنا نراه يقدم لنا فلسفته وأفكاره بطريق غير مباشر على عكس العقاد الذى يقدم لنا أفكاره بأسلوب أقرب إلى التقرير منه إلى التصوير على نحو ما سنبين فيما بعد حينما نتحدث عن التصوير والتشخيص فى شعره .

ومهما يكن من أمر ، فعلى الرغم من أن العقاد لم يتحدث فى مقدمته عن مشكلة الأسلوب التى نتحدث عنها مقدمة Lyrical Ballads ، إلا أنه قد طبق ماتوحى به وجهة نظر « وردزورث » فى قضية الأسلوب فى ديوانه ،

والدارس لديوان « عابر سبيل » للعقاد يجد أن لغته ـ وبتعبير أدق ـ أن أسلوبه بعيد عن ألوان البيان التى تستثيرها العاطفة فى بعض الأحيان ، وذلك لأنه طريقة آلية من طرائق التعبير ، أو لأنه لغة تسود بين جماعة للشعراء فحسب ، ومن ثم رأيناه يصوغ خواطره فى عبارة « مساوية » لها تماما ، لأنه يرى أن إحدى خصائص الشعر الرائع هو المعنى الجيد ، ومن هنا نفهم بعده عن كثير من الصيغ الجزلة وألوان البديع التى تستحوذ على الغالبية العظمى من الشعراء يعددونها خلفاً من بعد سلف ، إرثا مشاعا بين الشعراء على حد تعبير « وردزورث » فى مقدمته (٢) .

ومن ناحية أخرى يؤمن العقاد بأن الجمال الخالد فى الشعر هو الذى ينبع من داخل الحقيقة التى يعبر عنها دون احتياج إلى الزخارف الخارجية ، ومن هنا جاءت قصائده مزيجاً من البساطة والعمق معاً .

---

(١) Hazlitt : The Spirit of the Hge, P. 170 etc.

(٢) The Prefaco of to Lyrical Ballads, P. 377 etc.

على أن العقاد كان يلتفت فى قصائده التفاتات ذهنية تتلاثم مع عقله لا مع خياله ، وذلك كقصيدة « عسكرى المرور » التى يحاول فيها أن يقرّب بين شعوره وشعور العسكرى ، بل حاول أن يفلت بنفسه ليغوص فى أعماقها وذلك حينما يقول : (١)

مرْ مابدا لك فى الطريق ... ورضْ على مهل شعوبهْ
أنا ثائر أبـــداً وما ... فى ثورتى أبداً صعوبهْ
أنا راكب رجـــلى فلا ... أمرٌ علىّ ولا ضريبـــهْ
وكذلك راكب رأســـه ... فى هـذه الدنيا العجيبـهْ

وهو فى هذا التصوير لم يبعد عن طريقة « وردزورث » فى تصوير شخصياته حيث يقول : إن وصف العواطف أو محاكاتها عمل آلى إلى حد ما بالقياس إلى الحرية والقوة اللتين تكوّنان فى الفعل أو الألم فى الحقيقه والواقع ، ولذا فإن الشاعر ليرجو أن يدنو بشعوره من شعور الأفراد الذين يصف شعورهم . لا ، بل إنه ليود أحيانا أن يفلت بنفسه ولو إلى فترة وجيزة من الزمن ، تتيح له أن يغوص فى وهم نفسه لكى يمزج بل يطابق بين شعوره وشعورهم (٢) .

أما التفاتاته الذهنية فإن أوصافه لبعض شخصياته كثيراً ماتحدث ـ كما يقول كوليردج ـ (٣) نوعا من الجهد فى عقل القارىء الذى يصمم على فهم الشاعر ، وهذا الجهد لايختلف عن الجهد المبذول لإنشاء رسم تخطيطى يتكوّن من خط وراء خط لفرض هندسى ، والنتيجة التى يصل إليها القارىء تتمثل فى ظهور نوع من المجهود المقبض فى العقل كنتيجة كلية .

ونود أن يتقرر فى الأذهان أنه لاينبغى أن نخلط بين اتجاه العقاد وبين الوصف الواقعى ، وذلك لأنه كان يقصد أولا إلى ذات نفسه فيصف شعوره ويربطه بمظاهر الحياة من حوله . ثم إنه كان لايستقصى الوصف ، بل يختار مايتجاوب مع عواطفه .

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٢٨ .
(٢) Thé Preface of 1o Lyrical Ballads, P. 377 etc
(٣) Coleridge : Wordsworth Poctry and prose, P. 5.

ومهما يكن من أمر ، فإن وصف العقاد لما حوله ، والصورة التى كان يرسمها للمجتمع الذى يعيش فيه ، وتعبيره عن شعور هذا المجتمع وآماله ، كل ذلك - فيما نعتقد - كان تمهيداً للواقعية فى الشعر العربى فيما بعد .

* * *

هدية الكروان :

كما أن هناك بعض التجارب الشعرية فى الأدب الإنجليزى قد وجهت شاعرنا إلى ضرب من التجارب يتمثل فى شعر الكروان بصفة خاصة والطيور بصفة عامة حتى غدا فى نهاية الأمر اتجاها خصص له أحد دواوينه فى الثلاثينيات وهو ديوان « هدية الكروان » .

وفى الواقع أن هذا الضرب من الشعر نشأ لدى العقاد مبكراً حينما كان يتطلع فى لهفة وفخر وازدهاء إلى الشعر الأوربى يغترف من معينه الثرّ ليروى به ظمأه من سائر الأحاسيس والشعورات التى سطرها شعراء الإنجليز وغيرهم .

ومما يقوّى هذا الفهم ويؤكده ، أننا لو نظرنا إلى شعر المرحلة الأولى لالتقينا مع القصائد التالية : « العقاب الهرم ص ٣٠ ، الكروان ٥٤ ، عيش العصفور ٩٧ ، أبو العيد طائر يأكل دود القطن ١٠٧ ، ثم نلتقى كذلك فى ديوانه « وحى الأربعين » بأبيات أعلن العقاد فى مقدمتها أنه نظمها عقب قراءته لقصيدة « ورد زورث » To the Sky Lark وهذه الأبيات هى : (١)

فيمَ افتقادُك جسمَ قبرة ثوى ... فى الأرض بين رمائم وحفائر ؟
ألأن صوت الشعر خلّد صوتها ... تبغى الخلود لجسمها المتطاير ؟
خذ ما بدا لك من ثرى الدنيا تصب ... فيه رفانا هاج مهجة شاعر

وقد قلنا فيما سبق إننا ننظر فى أساس الفكرة لدى العقاد والشاعر الذى نزعم أنه كان مصدراً للعقاد ، وعللنا ذلك بأن العقاد كان يتصرف فى الفكرية الشعرية

---

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٣٤

تصرُّفاً يخلعها عليه ويباعد بينها وبين المصدر الذى استقاها منه إلى حدٍّ ما ، ووقفنا فيما سبق عند نقطة الالتقاء فحسب فى كل موقف .

وفى هذا المقام سنأخذ بأسباب هذا المنهج ، وإلا لاحتاج الأمر إلى دراسات مطولة ليس هنا مجال الحديث عنها .

فالعقاد يصف الكروان بالفرح والنشوة ، وأن مهجته لو صافحت — حالة طيرانه — حجرا لهمَّ بالطيران ، وذلك من فرط سروره وانطلاقه :(١)

طِرْ فى الظلام بمهجة لو صافحت ... حجر الوهاد لهمَّ بالطـــيران
تُغنيك عن ريش الجناح وعزمه ... فرحات منطلق الهوى نشوان
فرحات دنيا لا يكدِّر صفوها ... بالمين غـــير سرائر الإنسان

وحينما نقرأ هذا التصوير للعقاد لا نستطيع أن ندفع عن خيالنا وصف «شيللى» لغناء « قبَّرته » بالفرحة العالية فى المساء :(٢)

المساء الأرجوانى الشاحب
يتلاشى حول مسارك ،
أنت مثل نجم السماء
لا تُرى فى ضوة النهار الفضَّاح
لك سحرك الكامن
ولكنى أسمع ألحان فرحتك المرحة

ويصور العقاد حركة صعود الطائر إلى السماء تصويراً بديعاً ، ويحاول التعرف على القوى الحية الكامنة فى روح الطائر :(٣).

بك خفَّ الجناح يا أيها الطـــير وما كنت بالجناح تخفُّ
لطفُ روح أغار جنبيك ريشاً ... فمن الروح لا من الريش لطف

---

(١) عباس العقاد . هدية الكروان ص ١٧ ، ١٨
(٢) The poems of Shelley, P. 602
(٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٤٠

ليس يُنميك للسماء جناح بل غناءٌ عن الضياء يشف
إن مضى الناس يعجبون قديما كيف تعلو؟ عجبتُ كيف تسفُّ

وفى تصورنا أن العقاد فى هذا التصوير ، قد نظر إلى قول « وردزورث » فى قصيدته « إلى القبرة » :(١)

اصعد أيها المقدام ، إلى سمت البصر وما وراءه
فإن تلك النغمات التى يبعثها الحب
(حبك لأهلك الذى لا تنفصم عراه)
لتطرب قلب السهل أيضاً
ما أروع مقدرتك على ترنيم الشعر
فى الربيع المعشوشب ، أو فى غيره
دع للبلبل غابته الظليلة ،
فالضوء الباهر ضوءك بلا شريك
ترسل منه على العالم فيضا من الغناء الطبيعى الخالد .

كما نظر العقاد كذلك إلى تصوير شيللى لصعود القبره إلى السماء إذيقول:(٢)

أنت تصعد فى مضاء سهم إلى الفضاء الفضىّ
ذى الشعلة المتّقدة التى تتضاءل فى الفجر الأبيض الصافى
فلا نكاد نراها ، ولكننا نحسها .

ويقول شيللى كذلك : (٣)

سلام لك أيها الروح الطروب ، ما أنت بطائر أبداً
ينساب فى قلبه أطياف من السماء أو قربها
فى فيض من أنغام الفن الطليق

---

(١) The Prems of Wordsworth, P. 126. and See : the Golden Treasury, by Francis Palgrave, P. 273 Londou 1904.

(٢) و (٣) The Poems of Shelley, P. 602.

ويرى العقاد أن الطير يدرك مباهج الحياة ويغنّى للناس رجاءهم الذى غاب عنهم ، وأنه يطلب الجمال كالآثيم الذى يطلب صفحاً على حين يطلب الناس الجمال كالعاشق المطلوب ، ومن هنا كان الناس عيالا على الطير فى البشرى بالخير وفى طلب الجمال ومعرفته(١) :

أمةَ الطير لا عدمنا نصيحا ... منكمُ يبهج الخواطر نصحا
مؤمناً بالرجاء يزهى إلينا ... من رجاء ما غاب حيناً وشحا
داعياً للحياة لم يألُ نضحا ... عن مزاميرها ولم يألُ نفحا
أنتم من مراجل الشوق فيها ... شررٌ يقدح الضمائر قدحا
تطلبون الجمال كالعاشق المطلو ... ب لا كالآثيم يطلب صفحا
كل من بشّروا من الناس بالخـــير عيال على العصافير طلحا

ويخاطب الكروان بأن يملأ بغنائه نفسه العزيزة التى لا تهان وذلك فى قوله:(٢)

فاملأ من الليل نفساً ... عزيزة لا تهـــان
لا هتفةٌ فيـــه تبقى ... إلى غـــد أو أذان

يؤكد العقاد أن غناء الكروان فى الليل لحب الجمال ، ويصور نفس الكروان بأنها يقظة فرحة ، تعاف النوم وتهوى النجوم :(٣)

حذار البأس أو حبَّ الجمال ... هتافك فى الدجى يا ابن الليالى
ومن يقظات نفس فيك تشوى ... تعاف النوم أم من سوء حال
وعندك للنجوم هوى قديم ... أو أنك كاره للصبح قال
وهذا الطير ينعم فى ضحاه ... فمالك فى النعيم بلا مثال ؟

وهذا التصوير لحب الطائر للجمال ، ولكونه يملأ النفس من النشوة المقدسة التى تتمثل فى الجمال الذى يطلع الناس عليه فى الكون ، هذا التصوير يكاد يقترب من تصوير شيللى لقبرته فى هذا الصدد حينما يقول :(٤)

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٢٠ .
(٢) و (٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢٣ و ٢٤ .
(٤) The Poems of Shelley, P. 603.

هبْنا روحا كنت أو طائرا.
من أفكار عذبة . . ما لم أسمع أبدا .
أنشودة للحب أو الخمر تلهث أنفاسها ،
بمثل هذا الفيض من النشوة المقدسة .

ويسائل شيللى طائره عن مصدر نغماته التى يعزفها فى الكون حينما يقول:(١)

من أى ينابيع تنبثق نغمتك السعيدة ؟
من أى حقول ؟ أو أمواج ، أو جبال ؟
من أى أشكال السماء أو السهول ؟
ما أعظم حبك لابنك ، وما أعظم تجاهلك للألم .

ثم يقول له : إن السأم لا يستطيع أن يناله ، لأن فرحه عميق صاف ، ولن يقترب منه شبح الكدر ، لأنه يحب ولا يعرف سأم الحب المحزن(٢) .

ويصور العقاد صوت الكروان ويجسده ، وذلك حينما يقول : إن غناءه يحدث ألف صدى مع أن المغنى منفرداً على الربوة: (٣)

ألف صدى لهاتف منفرد على الذُّرى
أم ألف شاد رددت هتافهـــا مكرراً
أم ذلك روح أطلقو ه فى الدُّنى مُحيَّرا
فرادها مستغربا وطافها مستبشرا
فلا يُقال مقبل حتى يقال أدْبَرا

وفى مكان آخر يصور صوته فى قربه بالوجدان، أو صوت كيوان إله الغناء:(٤)

---

(١) و (٢) The Poems of Shelley, P. 603.

(٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٣٠ ، ٣١

(٤) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢١ ، وراجع له كذلك عابر سبيل ص ١٢٠ .

لكنّما أنت روح وهل لروح مكان
بينا يقال قريب كأنه الوجـــدان
إذا به فى صداه كأنه كيوان

ويقول فى موقف ثالث:(١)

لك لمحٌ كالبرق فى عالم الصو ت يشق الظلام جنحا فجنحا
ويرينا الحياة وَهْلَةَ حُلم تنجلى عالما ، وتعـــبر لمحا

وهذا التصوير يلتقى إلى حدّ ما مع تصوير «ورد زورث» لصوت «الكوكو» فى قصيدته To The Cuckoo وذلك إذ يقول : (٢)

تباركت من قادم جديد
لقد سمعت .. سمعتك وسعدت بك
يا كوكو .
أيجوز لى أن أسميك طائرا
أم أنك صوت يلمح كالبرق
فعندما استلقى على العشب .
أسمع صوتك المزدوج .
ينتقل من ربوة إلى ربوة .
متدانيا قصيًّا معا .

والكروان يغنى للحب آية الحد الذى يغريه بالشدو ويرهف العاشق له أذنيه (٣) :

كروانَ الليل رتّل للهوى آية الحد . وحد الفطن
هو أغراك بشدو وثنى لك سمع العاشق المفتتن
صامت ـ أخا الفن ـ وإن صدحت ألحانه فى أذنى

وفى قصيدة أخرى يقول:(٤)

واملأ الليل بالنداء على الحـ ـب مصرًّا على النداء مُلحًّا

---

(١) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢١ ، وراجع له كذلك عابر سبيل ص ١٢٠.
(٢) The Golden Treasury, P. 278.
(٣) و(٤) عباس العقاد : هدية الكروان ص٢ ٣ وراجع كذلك عابر سبيل ص١١٩ .

أنت لا شك موقظ منه وسنا نا ، معيدٌ له إذا ما تنحى
قد سمعناك بالقلوب وصدقنـ اك فاسبح بحمد دنياك سبحا
لستَ بالمادح المريب فلولا فتنة فى الحياة ما قلت مدحا

وعلى أية حال فإن هذا التصوير ليس غريبا على تصوير « ورد زورث » السابق الذى يوحى بأن النغمات التى تصدر عن القيرة يبعثها الحب لتطرب قلب السهل أيضا . كما أنه ليس غريبا على قول « شيللى » فى قبرته:(١)

إن مقدرتك على الغناء الشجىّ تفوق كل الألحان
ذات النغمات الخفيفة وكل الكنوز الموجودة فى الكتب
ألا فلتعلمنى بعض المرح الذى يعرفه عقلك ؟
ليفيض من شفتى شوارد النغم ،
ليصغى العالم إليك ، كما أصغى لك الآن .

***

ولم تقتصر استفادة العقاد من الشعر الأوربى على الاتجاهين السابقين ، بل كان يواصل استفادته من الشعراء الذين يقرؤهم ويتمثّل شعرهم حتى غدا جزءا من نفسه وروحه ، ومن هنا كان لابد أن تظهر بعض سمات هؤلاء من حيث شاعريتهم فى صور شاعرنا العقاد .

ومن ثم نراه يلتقى مع « ورد زورث » فى موقفه من العالم ونقمته عليه ، يقول العقاد :(٢)

هان والله عالم مأفون فى حسابى وما له لا يهون

ويقول فى موقف آخر : (٣)

عالمٌ غاصَ فى الدنايا وفى الخسـ ـة ويلٌ فيه لنفس العزوف
لو عرفناه قبل مولدنا فى الغيـ ـب جثنا له بغـــير أنوف

---

(١) The Poems of Shelley, P. 604.

(٢) و (٣) عباس العقاد : مابعد البعد ص ٢١ ، ٢٧ ط أولى سنة ١٩٦٧ دار المعارف.

ويقول « ورد زورث » حينما ينقم على العالم ولا يرى فى التأمل فى الطبيعة أو القراءة جلالا يجلب له المتعة: (١)

لا جلال فى الطبيعة أو الكتاب
يجلب لنا المتعة .
والناس يعبدون النهب ، والشح ، والسرف .
وضاع كل شىء فى حياتنا .

وقد استنفد العقاد جزءا كبيرا من طاقته الشعرية فى الطبيعة والاتحاد معها ، وذلك يرجع أولا إلى أصالة العقاد التى تتمثل فى استقباله لمؤثراتها ، إذ أنه كان يلتقى منها ضروبا عديدة من الإيحاء ، أو ينشد لديها المفتاح الرئيسى لأنغامه الكبرى ، ويحلق بخياله الفنى الانسجام الذى يصوغه على هذا النحو على حد تعبير «هربرت ريد» (٢) .

كما أنه يرجع ثانيا إلى دراسته للطبيعة ، واعتقاده أنها شىء لا يستفاد بالخيال فحسب ، ومن هنا جاءت أشعاره فى الطبيعة أكبر دليل على فهمه لها ولعناصرها من واقع الكتب التى تساعده على التعرف على حقيقتها قبل أن يرفده الخيال فى فهمها والتعرّف على ماهيتها .

وفى تصورنا أن العقاد فى تعرفه على هذا المنهج واستخدامه له فى فهم الطبيعة يتفق وما قرره « هربرت ريد » فى هذا الصدد ، إذ ذهب إلى أن فن رؤية الطبيعة لا يعدو أن يكون علما يكتسب بالبحث والتأمّل والتنقيب ، ولذا كان الشعر لا يتمثل فى كونه من عمل الخيال فحسب ، بل يستلزم دراسة علمية تقتضى الإلمام بأصول علم الطبيعة ، بحيث يعدّ بمثابة بحث فى صميم قوانين الطبيعة (٣) .

---

(١) The Golden Treasury (London 1802) P. 242.

(٢) C.F. Herbert Fead : The Meaning of Art, P. 138. (A Pelican Book 1954)

(٣) C.F. Herbert Fead : The Philosophy of Modern Art Faber, P. 28, 1951.

وعلى الرغم من تلك الأصالة وهذه الدراسة فى موقفه من الطبيعة فإن هذه وتلك لم تمنعاه من الاستفادة من الشعراء الأوربيين كذلك ، الذين عنوا بالطبيعة أيّما عناية ، واتحدوا معها أيّما اتحاد .

من ذلك تصويره لحركة القمر فى قوله(١) :

إن فى القمراء من سحر الصبا مسحة تفتن عين الذاكر
تلمح العالم فيها مثلما لاح فى عين شباب باكر
بين نور كشعاع المختلى وانتباه كنعاس الخادر

والناظر فيما سبق لا يستطيع أن ينكر قرابة العقاد لـ «ورد زورث» فى هذا التصوير فى قصيدته « أغنية للخلود » (٢) :

إن كل منظر مألوف ،
المروج ، والغياض ، والنهر ، والأرض
كل هذه الأشياء تبدو مزدانة بنور سماوى
يتمثل فى جلال الأحلام ونضارتها .

. . . . . .

وقوس قزح يأتى ويختفى
والوردة بديعة
والقمر يتلفّتُ حوله فى ابتهاج
حينما تكون السماء صافية . والمياه فى الليل المزدان
بالنجوم الجميلة البديعة
ومشرق الشمس بعثٌ جديد
البر والبحر قد استسلما للمرح
وبقلوب أفعمتها بهجة مايو
راح كل كائن يحتفى

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٢٥ .

(٢) The Golden Treasury, P. 341 etc.

وكان العقاد من المعنيين بتصوير الحركة فى الطبيعة حتى لنخال أن كل ما فيها راقص ينبض بالحركة مثل قوله عقب الغروب :(١)

ضجيجُ الصغار إذا ما خلت نواحى الديار من الوالد
صياح العصافير فى دوحة خَلَت من عقاب ومن صائد
وأطرب من غابة فى الصبا ح من منشد ثَمَّ أو ناشد
تنادى الصغار بعيد الغرو ب من كل مجتمع حاشد
إلى لحظة ثم تلقى الجمو ع ما بين نعسان أو راقد

ويصور الحركة فى الشجر فيتعجب له قائلا : هل جن أو مسه السكر ، لأنه يود أن يتبع النسيم فى مساره طليقا من قيود القدر التى تلزمه بالبقاء فى الأرض بجذوره ، لأنه لا يستطيع أن يفارقها ويتحوّل عنها:(٢)

كل ما فيه راقصٌ ثائر ثورة الخطر
يترامى مرفرفا ذاهب السمع والبصر
يحسب اللهو فانياً أو مُجِدّاً على سفر

ولعله قد استمد عناصر الحركة فى تصويره هذا من تصوير « ورد زورث » للطبيعة حينما يقول فى قصيدته « أغنية للخلود »:(٣)

تباركت من مخلوقات
لقد سمعت النداء
السماوات تضحك معك فى يوم عيدك
إن قلبى فى مهرجانك
حيث تزيّن الأرض نفسها
فى هذا الصباح المشمس الجميل
حين يقطف الأطفال الزهور النضرة

(١و٢) عباس العقاد : هابر سبيل ص ٥٥ ، ١٢٤ .
(٣) The Golden Treasury, p. 341

من كل اتجاه
حين تا تلق الشمس دافئة ،
والرضيع يقفز فوق ذراع أمه

وفى اعتقادنا أن تصوير العقاد للحق ولمعارضه مع السلامة الذى يقول فيه(١)

هما سبيلان من يَبْغِ السلامة لا يأسف على الحق أو يحلم برؤياه
ومن بغى الحقَّ فى الدنيا فلا أسفٌ على السلامة إن خانته دنياه
قد يهجر الأمن من ذلوا ومن وهَنُوا وما تفرق قط الهول والجاه
فاختر لنفسك إما المجد فى خطر أو الهوان ، وقد تشقى ببلواه

نقول إن أساس هذه الفكرة يلتقى فيه العقاد مع « ورد زورث » فى قصيدته الطبيعة والشاعر Nature and the Poet إذ يقول:(٢)

وداعاً ، وداعاً للقلب الذى يعيش غريباً
فى قصر من الأحلام ، بعيداً عن بنى الإنسان
مثل هذه السعادة ، حينما تعرف
تستحق الرثاء ، لأنها لا ريب عمياء
ولكن مرحباً بالجلد ، والبشر الصبور ،
والرؤى المتكررة لما يُطاق احتماله
مثل هذه الرؤى أو أسوأ منها كالتى أمامى هنا
نحن لا نقاسيها ونندبها باليسير من الأمل

وحينما يفلسف الحب فى قصيدته « الحياء فى الحب » التى يقول فيها:(٣)

الحبُّ أجمع حين تعلم سره فى ذلك التذكار والنسيان
قلبٌ يرفرف فى جوار قرينه لا القلب مُبتعدٌ ، ولا هو فَان

---

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٥٤ .

(٢) The Golden Treasury. p. 927

(٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص١٠٥ وراجع له بعد ذلك وحى الأربعين ص١٠٩ وما بعدها .

وفى قصيدته « غزل فلسفى » التى يقول منها:(١)

فيك منى ومن الناس ومن كلّ موجود وموعود توأم
كيف بى أعذَل إن أغنيتنى أنت حتى عن شرابى والطعام

فى اعتقادنا أن هذه الفلسفةللحب تكاد تستمد مقوماتها من فلسفة شيللى للحب خاصة فى قصيدته Love's Philosophy والتى يقول فيها :(٢)

إن كل الكائنات تنصهر فى كيان واحد .

بقانون قدسى
فلمَ لا أنصهر أنا فى كيانك
أنظرى الجبال تلثم السماء العالية
والأمواج تتعانق

. . . . . .

إن نور الشمس يحتضن الأرض
وأشعة القمر تقبل البحر
ماذا تساوى كل هذه القبلات
إن لم تقبلينى أنت . .

على أن تصوير العقاد للطفولة وفلسفتها فى علاقتها بالنقود ، وترجيح فلسفتها فى هذا الصدد على فلسفة الرجال ، بمعنى أن الطفل يعرف رسالة القرش ، على حين تغيب هذه الرسالة على الرجل أبى الطفل:(٣)

ذاك قرش الطفل نضحك من حبــــه إياه فى الصغر
وهو أولى من قروشكم كلها بالحب والسهر

---

(١) عباس العقاد : هدية الكروان ص ١٠٥ ، وراجع له كذلك وحى الأربعين ص١٠٩ وما بعدها .

(٢) The Golden Treasury p. 216.

(٣) عباس العقاد . عابر سبيل ص ٢٤ .

هو « حق » عنده جلل حاضر الميعاد والأثر
وهو وهم في خزائنكم وخيال كاذب الوطر
وسجين ثم مدخر لرجاء غير مدخر
لا تعيبوا الطفل وانتفعوا منه بالآيات والعبر

والمطلع على ما كتبه « وردزورث » فى فلسفة الطفولة يرى أثرها فى تصوير العقاد لها ، ويرى مدى استفادة العقاد فى تصويره السابق من « وردزورث » حينما يقول فى هذا الصدد:(١)

أنت يا من لا ينم مظهرك عن عظم روحك
يا أعظم الفلاسفة . . يا عينا بين العميان ،
صامتة ، لكنها تقرأ الأعماق الأزلية
بالعقل السرمدى
يا نبيا عظيما . . ورسولا مباركا
يا من تستكنّ عندك الحقائق
التى نجهد طوال حياتنا لنعثر عليها

ومهما يكن من أمر قوة التصوير لدى « وردزوث » وروعته ، فإننا لا نبحث عن الخصائص الفنية لدى كل من العقاد و « وردزورث » ، ولكننا نبحث عن المؤثرات أو الروافد التى جعلت العقاد يلتفت إلى تجاربه الشعرية أو إلى أنماط منها ويحاول إبداع مثلها فى شعره .

* * *

وقد قلنا فيما سبق أن مصدر استفادة العقاد من الشعر الإنجليزى كان يتمثل فى The Golden Treasury « الذخيرة الذهبية » ، الذى يعد بحق الانطلاقة الفنية الأولى ، وهذا المصدر قد عنى أيما عناية بتدوين الكثير من شعر شعراء

---

(١) The Poems' of Wordsworth, P. 65.
وانظر كذلك : The Golden Treasury, P. 344.

البحيرة كما سبق أن بينا فى مقارناتنا الشعرية بين الروافد الشعرية وبين شعر العقاد . ومن ثم نرى أن العقاد قد انتفع بهذا المصدر فى عناوين بعض القصائد فى المرحلة الثانية كما سبق أن رأينا انتفاعه به فى عناوين الديوان ذى الأجزاء الأربعة الذى يمثل المرحلة الأولى ، ومن هنا يعد هـــذا الكتاب خلفية لشعر العقاد .

وانتفاع العقاد ببعض العناوين يبين مدى استفادته من كتاب « الذخيرة الذهبية » ، فى الحب مثلا استفاد العقاد بـ To His Love ، ما الحب لـ W. Shakespeare ، سر الحب لـ Loves' Secret W.Blake[1] ، فعنون بعض قصائده بقوله : علم الحب ، صنوف الحب ، الحياء فى الحب[2] .

وفى الأناشيد استوحى هذه العناوين : Winter لـ W. ShakesPeare و ode to Winter نشيد للشتاء لـ ode to a Nighlingale T, C. Campbell نشيد للعندليب لـ Hymn to Darkness' J. Keats نشيد للظلام ، The Hymn النشيد لـ J. Milton [3] . استوحاها العقاد وظهر أثر ذلك فى العناوين الآتية : يوم شتاء ، ربيع الشتاء ، القمارى ، سحر الطير ، عيد ميلاد فى الجحيم ، النشيد القومى[4] .

وفى رحاب الطبيعة نجد أن العقاد استوحى عناوينه الآتية : القمراء ، القمر والظلام ، فى القمر ، قصد الطبيعة ، عصر السرعة ، الذرة ، دنيا مقلوبة[5] ، من عناوين الذخيرة الذهبية الآتية :[6]

---

(١) The golden Treasury, P. 15, 156

(٢) عباس العقاد : هدية الكروان صفحات ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١٢

(٣) The Golden Treasury, P. 23, 57, 154, 279, 294.

(٤) عباس العقاد : هدية الكروان صفحات ٣٣ ، ٤٠ ، ١٢٧ . وحى الأربعين ص ٧٢ عابر سبيل ص ٥٩ .

(٥) عباس العقاد : عابر سبيل صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ١٠٧ ، ١٢٥ ، ١٢٦ . أعاصير مغرب ص ٣٣ ، ١٣٥ ، بعد الأعاصير ص ٢٤

(٦) The Golden Treasury, p. 53, 54, 305.

To The Moon إلى القمر لـ Tne Lcsson's of Nature , P. B· Shelley
دروس الطبيعة لـ . The World's Way , W, Drummond طريق العالم لـ .
. W, Shakespeare

على أنه كان يستوحى أيضاً بعض العناوين التى لا تمثل تيّاراً شعرياً بذاته فى المصدر ا لذى نقف عنده أيضاً فى قصائده مثل : الزوجة المهجورة يوم ميلادها ، عسكرى المرور ، شعراء[1] . استوحى هذه العناوين من العناوين الآتية :[2]
To Young Lady السيدة الشابة لـ . The Soldier's Dream , W. Cowper حلم الجندى لـ . The Poetry Dress , T, Campbell رداء الشعراء لـ. R. Herrick .

وا لذى لا شك فيه أن لاستفادة العقاد من عناوين القصائد فى الذخيرة الذهبية قيمة كبيرة — كما سبق أن قلنا حينما تحدثنا عن الروافد فى الفصل الأول — فى الاستد لال على أن الشعر الإنجليزى قد وجهه الوجهة السديدة فى فهم رسالة الشعر، ولفت نظره إلى التجارب التى ينبغى أن يرودها الشعراء .

على أن العقاد كان يتدخل بشاعريته فيحوّر الصورة الشعرية أوالعنوان بحيث تظهر فيهما أصالته ، ومن ثم كان حسبنا أن نشير إلى توجيه الشعر له - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك - فيما يبدع من قصائد ، ولذا سمينا التقاءه مع الشعراء الإنجليز استفادة ولم ندعه تأثراً - وإن كان التأثر لا يعيب الشاعر ، لأن الأصالة المطلقه مستحيلة - لأن التأثر لم يتحقق تحققاً كاملا لدى العقاد .

* * *

وقد سبق أن قلنا : إن ترجمته لبعض الأشعار الافرنجية كانت بمثابة الرافد الأول لشاعرية العقاد لا سيما مختاراته الشعرية التى سماها فيما بعد « عرائس وشياطين » . وقد كانت ترجماته لا تقتصر على أشعار لغة دون أخرى ، فقد ترجم من الإنجليزية لشعراء من إنجلترا ، وأمريكا ، ومن الفرنسية ، والإيطالية ،

---

(١) عباس العقاد : : عابر سبيل ص ٢٨ ، ٦٨ . بعد الأعاصير ص ٣١ .

(٢) The Golden Treasury, p, 95, 154, 306.

والألمانية ، واليونانية ، واليابانية ، والروسية ، والصينية ، ولشعراء البرازيل ، والتشيك ، وقد ترجم هذه الأشعار عن طريق الإنجليزية ، وإن كان شعراء الإنجليز قد ظفروا بالنصيب الأوفى من عنايته .

فمن الشعر الإنجليزى ترجم « قصة مختصرة من أغانى المهد الإنجليزية Nursery Rhymes »(١):

Three wise men of gotham
Went to see in a bowl,
If the bowl been stronger
My Story had been longer

وعلى الرغم من أن أغانى المهد لا يتطلب منها أن تكون قوية الأداء ، أضفى عليها العقاد من شاعريته قوة فى أدائها الفنى فى التعبير عن مضمونها المتواضع فقال: (٢)

ثلاثةُ شيخةٍ راحوا إلى البحر على زورق
ولو زورقهم أقوى ! ولو بنيتهم أوثق
لكانت قصتى أوفى وكانت قصتى أشوق

وترجم من الشعر الإنجليزى كذلك : التركى الطوال (الذى ينسج) لـ . روبرت كرفت كوك ، قحة لـ . هنرى دافيز ، لاتنادنى ، أخوان الفرح والألم لـ. روث بتر ، تمرينات لـ . بن جونسون ، اختراع الشعر لـ . لوكاس ، صورة لـ . جون دون(٣) ، مفتاح الدولة من أغانى المهد الإنجليزية ، إلى السوق أول مرة لـ . هوسمان ، كلهم سيفيوس لـ . شارل ماكى ، أخذ وعطاء لـ . باكس كليفورد ، فى غير الليلة لـ . هوب(٤) ، ثوب رديد لـ . توماس هاردى ، طفلان لـ .

---

(١) The Poets Tongue, p. 167.

(٢) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١١ ط أولى سنة ١٩٤٥ .

(٣) و (٤) نفس المصدر صفحات ١٨ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٥١ ، ٥٥ ، ٥٨ ، وراجع كذلك This is Key of The Kingdom (Nursery Phymes) the Poets Tongue no. p.113- 165 London,

وكذلك : Last Poems (P. 69) وهذه القصيدة للشاعر ألفرد إدوارد هوسمان =

هارولد منرو[١] ، مع الغنم لـ . هنرى دافيز ، خطاب فتاة إلى العجوز التى ستكونها بعد سنين له أليس منيل[٢] ، دنيا بلا ساعة لـ . أو ليفر جوجارتى ، حســـناء يستدعيها الموت لـ . توماس لوفيل بدوس ، الماضى حلم لشاعر مجهول من أواخر القرن التاسع عشر[٣]، شجرة السم لـ . وليام بليك ، الوارثة لـ . توماس هاردى[٤]، وسمراء لـ . كونتى كلن الشاعر الزنجى الأمريكى ، وبوتقة الحب للشاعر الزنجى الأمريكى لويس ألكساندر[٥] .

على أنه كان يضفى على ترجمته لبعض القصائد من شاعريته وبلاغته ما يجعلها قوية أخاذة فى اللغة العربية كالإنجليزية التى كان يترجم منها . وذلك كقصيدة :

Ernest Dowson . لـ Non Sum qualis Eram Bonae sub Regno Cynarae

التى ترجمها ضمن مجموعة عرائس وشياطين .

وحسبنا للتدليل على ذلك أن نستعرض جزءاً منها فى لغتيها الإنجليزية والعربية ليرى القارىء صدق ما نقول : (٦)

Last night, ah, yesternight betwixt her lips and mine,
There Fell thy Shadow, cynara, thy breath was shed,
Upon my soul between the kisses and the wine,

= أخى الشاعر لورنس ، وهى منشورة فى ديوانه الذى صدر فى عام ١٩٢٢ بعنوان :
Last Poems.

(١) : عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ٦٥ ، ٦٦

(٢) المصدر السابق ص ٨٩ ، ٩١ . وراجع كذلك : W.H. Davies : The Story of English Literature by Edward Albert Collins 1938, p. 221

وراجع أيضاً : A letter from a girl to her one old age in Alice meynell (Poems 1913 p. 49).

(٣) عباس العقاد : عرائس وشياطين صفحات ١٠٤ ، ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٤) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١٤٥ ، ١٥٣ ، وراجع : T. Hardy Heredity (the century's. Poetry, V. T. p. 229)

وكذلك: W. Blake: A Pioson tree (The Poets tongne) p. 55 Part. 2,

(٥) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ٨٨ ، ١١٦ .

(٦) انظر: The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems: Books on Four Selected by F. T. Palgrave, p. 461. New York, N. Y. 1953.

And I was desolate and sick of an old passion,
Yea, I was desolate and bowed my head :
I have been faithful to thee, cynara, in my fashion.

* * *

All night upon mine heart I felt her warm heart beat,
Night-long within mine arms in love and sleep she lay,
Surely the Risses of her bought red mouth were sweet.
But I wns desolate and sick of old passion,
When I awoke and fownd the dawn was gray :
I have been faithful to thee, cynara, in my fashion.

وكانت ترجمة العقاد لهذا الجزء من القصيدة كما يلى : (١)

أمس .. ويحى من ليلة أمس بين شفتى وشفتيها
هبط ظلك ياسينارا ، وانسكبت أنفاسك
على روحى ، بين القبلات والكئوس
وكنت كسيف البال ، موحشا من هوى قديم
نعم كنت كئيباً فأطرقت برأسى
وكنت وفياً لك ياسينارا ، على منوالى

* * *

قلبها الدافىء أحسه آناء الليل يخفق على صدرى
وينطوى الليل كله وهى فى ذراعى بين الغرام والأحلام
لا نسكران كانت قبلاتها المشتراة من ثغرها الوردى حلوة شهية
بَيْدَ أننى كسيف البال موحش من هوى قديم
وعاودتنى اليقظة وشهدت الفجر الطالع ، وقلبى على ما أقول شهيد
إننى وَفَيْت لك ياسينارا ، على منوالى .

ويتضح مما سبق أن العقاد استطاع ببراعة أن يلبس إحساس الشاعر ومشاعره

(١) عباس العقاد : عرائس وشياطين صفحات ٩٦ ، ٩٧ .

ثوباً ملائماً من التعبير ، وأن يسكن أحاسيسه ذلك البناء الموائم من الألفاظ . وبتعبير أدق استطاع العقاد أن يعبر عن إحساس الشاعر فى قصيدته تعبيراً خاصاً تمثل فى الصورة السابقة التى تهز منافذ النفس قبل أن تهز منافذ السمع .

وقد ترجم العقاد كذلك من الشعر الفرنسى: هارب فى مكانه لـ . فرلين (١).

ومن الشعر الإيطالى ترجم نشيد الصيد لـ . دانزيو(٢) . كما ترجم من الألمانية المقطوعات الآتية : القلب أو العقل لـ . هولدرين ، وأجرومية ، الأحمق، تابوت، شر من الحب أو البغض لـ . هاينى(٣) .

ومن الشعر اليونانى ترجم النسر الجريح لـ . اسكايلوس ، بستانى دفين لشاعر يونانى قديم مجهول ، مترادفان لـ . ماركوس أجنتاريوس ، اسم يجمع أسماء لـ . سوفكليس ، فن التوليد لـ . تيوجنيس(٤) . ومن الشعر اليابانى ترجم قصيدة « قياس » لشاعر يابانى مجهول ، وقصيدة الشريد من الشعر الروسى لـ . يسنين ، وزحام من العطور ، وزهر الصفصاف ، ووهم للشاعر الصينى « يوان مى » . وقصيدة ليل طويل من الشعر البرازيلى لـ . سليا ميرلس ، وقصيدة الجميل والمخيف من الشعر التشيكى لـ . « رينر ماريا ريلكه »(٥) .

ومن الشعر الفارسى ترجم قصيدة الخالق والخلق لـ . المواسى ، وقصيدة الكيمياء والشيطان لـ . جميل السعدى(٦) . وقد ترجم قصيدة الشيطان مرتين

---

(١) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١٤٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٥٠ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق صفحات ١٢٦ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٤٢ ، ٩٠ ، وراجع كذلك :
H. Heine : "Es stehen unbeweghich, "Poems selected, p. 57.
H. Heine : "Wer Zum erstem male liebt, "Poems selected, p. 114.
H. Heine : "Die alton bosen lieder "Poems selected, p. 88
H. Heine : Poems selected from. p, 98.

(٤) و (٥) عباس العقاد : عرائس وشياطين صفحات ١٠ ، ١٧ ، ١٩ ، ٦٠ ، ٧٠ ، ١٣٥ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٧٠ ، ٢٧ وراجع كذلك : Rainer Maria Rilke : The First Elegy Rilke : selected Poems' p. 53.
عن الترجمة الإنجليزية بقلم : Ruth Speirs ، والمترجم هنا مطلع قصيدة ريلكة المنشورة فى مجموعة قصائد مختارة والمطبوعة بمطبعة الأنجلو المصرية بالقاهرة .

(٦) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١١٣ ، ٣٧ ، ٧ .

نشرت ترجمتها الأولى فى صحيفة الدستور ، والثانية فى مجموعة عرائس وشياطين .

والناظر فى الترجمتين يرى أن الترجمة الأولى كادت أن تكون حرفية على حين يرى أن الترجمة الثانية كانت تتمتع بالصدق الفنى ، لأنه استطاع أن يعبر عن المشاعر والأحاسيس التى تحتويها القصيدة بألفاظ توائم هذه الأحاسيس والمشاعر مواءمة تنبىء عن طاقة شاعرية أبدعتها . ولا أدل على ذلك من أن نورد مقطعاً من القصيدة فى الترجمة الأولى حيث يقول فيه : (١)

أخذتنى سِنة من النوم فرأيت الشيطان . .
رأيته لا كما كنت أتوهمه قبيحاً دميم الخلقة
بل وجدته جميلا يفتن العقول جماله
له قَدٌّ كأنه غصن البان
وعينان كأنهما أعين الحور العين
ووجه كأنما تسطع عليه أشعة الفردوس
فدنوت منه منذهلا وسألته متهيباً . .
أأنت تلك الروح الخبيثة الشريرة ، وأنا أراك فلا أحسب أن للأملاك مثل جمالك ؟ .

ثم نورد هذا المقطع نفسه فى الترجمة الثانية التى حدثت بعد سبع وثلاثين سنة ، فنراه يقول فيه : (٢)

رأيت الشيطان فى حلم . فياعجبا لما رأيت !
رأيته على غير ما وهمت من صورته الشنعاء التى تخيف من ينظر إليها ،
قامة كفرع البانة
عينان كأعين الحور
طلعة كأنها تضىء بأشعة النعيم
قاربته وسألت : أحق أنت الشيطان المريد ؟
أحق ذاك ولا أرى ملكا له جمال محياك ؟
ولا عين قد نظرت إلى شبيه سماك ؟

* * *

---

(١) راجع : فارس شعرها وشعراؤها للعقاد فى صحيفة الدستور بتاريخ ١٣ ديسمبر سنة ١٩٠٨ .

(٢) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ٧ .

وفى اعتقادنا أن الفارق بين الترجمتين من حيث الجودة والشاعرية هو الفارق الزمنى بين هذه وتلك ، وبتعبير أدق هو الفارق بين شاعر ناشىء لم يتجاوز العشرين ربيعاً ، وشاعر رسخت قدمه فى هذا الميدان وتفتحت مواهبه وطاقته الشعرية ، وتضاعفت ثقافته وعمقت واتضحت رؤيته للحياة بعقل مفكر وإحساس شاعر .

على أننا نود أن يتقرر فى الأذهان أنه ليس معنى استفادة العقاد فى اتجاهاته أو فى تجاربه الشعرية من النقد أو الشعر أو الأساطير أنه يسرق هذه الاتجاهات أو الصور الشعرية ، أو أن محاكاته لها تغض من أصالته ، لأنه لابد للشاعر أن ينصهر فى بوتقة التراث الحضارى العالمى ، وأن يتقبله بوعيه الجمالى ، وأن يعمل على محاكاته ليمهد السبيل لظهور حركات فنية تجىء مشابهة له ، أو قريبة منه ، أو معارضة له ، أو متفرعة منه كما سبق أن أشرنا إلى ذلك فى الفصل الثانى .

* * *

(ب) تجاربه الشعرية :

وقد سارت تجارب العقاد الشعرية فى مسارها الطبيعى الذى رأيناه فى شعر الديوان حيث كانت تعبر عن عالمه الذاتى فى الأغلب الأعم وعن عالمه العام فى النادر القليل .

ومن ثم كانت بواعث تجاربه الذاتية فى هذه المرحلة هى بواعث تجاربه الذاتية فى تجارب الديوان حيث يعبر عن واقعه النفسى الذى يهدف من وراء تعبيره إلى تحقيق شخصيته بوصفه فرداً متميزاً ، ويعبر كذلك عن الصراع العقلى الذى نشأ نتيجة للتضارب بين رغباته ونزعاته وبين ما كان يراه فى الحياة من بعض الصور التى تصطدم مع مثله العليا . كما كانت التجربة الشعرية الذاتية وسيلة لتساميه ومن هنا كان يسعى دون شعور منه إلى إلجاء الناس إلى الانتباه إليه ، والاعتداد بذاته عن طريق الشعر .

ومن بواعث التجربة الذاتية لديه فى هذه المرحلة كذلك حبه للحياة وتمنّيه الخلود بعد الموت بآثاره الشعرية ، لأنه كان يعتز بشعره دائماً ، وبالإضافة إلى ما سبق كان لا يزال يتمتع بالاستعداد الفنى والأصالة إلى جانب المهارة التى اكتسبها من ممارسته للشعر والإلمام بدقائقه عن طريق النقد الأدبى وقراءة الشعر

الأوربى . وبذلك كانت التجربة الشعرية فى هذه المرحلة — كما كانت فى تجارب الديوان — ظاهرة من ظواهر حيـــاته الإنسانية التى تتمثل فى الانفعالات والاستجابات والعواطف والحالات النفسية والأفكار والمعانى التى تساعدها على التعمق والنفاذ .

وفى اعتقادنا أن هذه البواعث للتجربة الذاتية لديه جعلت عبقريته الفنية لا تفارقه ، إذ هى مستجيبة تتلقى وتنتظر ، وليست بالعبقرية الطاغية التى تصول وتتعجل كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

وليس معنى اتفاق بواعث التجربة الذاتية فى المرحلة الأولى (الديوان) والمرحلة الثانية (أشعار ما بعد الديوان) أن التجربة هنا مثل التجربة هناك من كل الوجوه بل حدثت تغيُّرات فى طبيعتها استلزمتها دواعى السن والثقافة والتجارب الحيوية ووعيه بالكون الذى اتسعت دائرته لدى العقاد .

من هذه التغيرات أن الوعى فى تجارب العقاد فى المرحلة الثانية غدا ركناً مهما فى عملية الإبداع ، فبعد أن كان أغلب تجارب العقاد فى الديوان تتم بطريقة شبه تلقائية غدت تجارب ما بعد الديوان تتسم بالطابع الفكرى — فى الأغلب الأعم — إذ كان يسيطر على تجربته الشعرية بوعيه سيطرة تكاد تكون تامة ، فيختار فى بعض الأحيان ألفاظاً بأعيانها لتعبر عن معانى خاصة وينسقها على نحو معين لتنشىء وزناً معيناً وقافية معينة ، كما أنه قد يحول دون تدخل الألفـــاظ فى أحيان أخرى وجرفها له بعيداً عن طريقه ، ومن ثم نراه ينبذ الألفاظ التى يبدو أنها تدخل على التجربة نغمة لا تنسجم مع هدفه .

ومعنى هذا أن العقاد كان يختار الألفاظ التى توافق حالته الذهنية فى هذه اللحظة ، ومن هنا يتحرك ذهنه طوال الوقت والتجربة التى تعبر عنها الألفاظ آخذة فى النماء طوال الوقت فى ذهنه كذلك . إذ أن العقاد يتمتع بحساسية خاصة إزاء الألفاظ والأوزان والإيقاع ، لأنه يعد الشعر جزءاً حيوياً هاماً بالنسبة له لأنه يساعده على إدراك ما هو عميق ومهمٌّ فى الحياة .

ومن ثم كانت عملية الإبداع لدى العقاد فى (شعر مابعد الديوان) تتسم بالرؤية

الذهنية التى أدت بدورها إلى تعميق مزدوج للتجربة ، حيث تتدفق الذكريات فى أمواج متلاحقة نتيجة لوعيه الحاضر والماضى معاً ، لأن الماضى حينئذ يضيف إلى الحاضر غزارة وغنى فى فهم الكون والحياة .

ويتضح مما سبق أن عملية الإبداع فى هذه المرحلة كانت تتمثل فى أنه كان بينه وبين موضوع التجربة مبادلة حس وشعور، وذلك لأنه يعيش مع موضوع التجربة الذى يعبر عنه ومن هنا كان ينظر إلى هذا النوع من التجارب على أنه شىء خارج عنه أو خارج هو عنه ، مع أنه يمثل الغالبية العظمى مع شعر هـــذه المرحلة ، وذلك مثل قوله فى مقطوعة « مسوّدات الحياة » حيث يذهب إلى أن الحشرات مسودة الإنسان تظهر ما لا يظهره الإنسان ، وأن الإنسان والحيوان من أصل واحد : (١)

ويارب سرٍ فى كلام « مسوّد » يعود فيخفى فى الكلام المصحح
أراها كإخوان تفاوت حظهم وميراثهم من سابقين ورزّح

وتصويره للحياة على أنها وخيمة العاقبة ، وأن التفكير فيها ضرب من العبث : (٢)

مالى أفكر فى الحياة ولا أرى شـــيئاً يَقرّبها على التفكير
أنىّ مضيت بها انقطعت كأننى شجر على الدنيا بغير جذور

ومن هذا الضرب كذلك تصويره المرأة بأنها غيروفيّة لغيرها سواء أكانت امرأة أم صديقاً لها ، وأنها تطيع على اضطرار من طبعها وعرف المجتمع الذى الذى تعيش فيه لا أمتثالا لعهد أو لحلف : (٣)

وفاءُ بنـات حـــواء قيود تُصاغُ لهن من طبع وعرف
فما فيهن مخلصة لأخـــرى وما فيهن مخلصة لإلف
تُطيع على اضطرار كل أنثى ولا تصغى لعهد أو لحلف

---

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٥ .
(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٢٦ ، وراجع كذلك بعد الأعاصير ص ٢٧ .

وبجانب هذا النوع الذى يتسم بالرؤية الذهنية ، والذى كان العقاد ينشده وهو خارج عنه كانت هناك بعض التجارب شبه التلقائية التى كان يشعر بها أكثر من غيره لأنه كان يعيشها ، وتتمثل فى بعض قصائد الحب والرثاء .

من ذلك تصويره لفقده للحب وتمنيه الموت بعد فشله، لأن قلبه قد خرب :(١)

دفنته ، ويحك ! هل تستريح ... يا خارب القلب عمرت الضريح
ذاك الثرى المنهال ذاك الصفيح ... يا ليته ركّن الخراب الفسيح
أو ليتك الساعة فيه الدفين

وكذلك رثاؤه « لمى زيادة » ، وللمازنى ، ولوالدته التى يظن أن أمومتها أخت الدوام ، ويتهكم بمن تعجبوا لبكائه عليها : (٢)

حسبتُ الأمومة أختَ الدوا ... م ، وخادعت ظنى عليها دواما
وأفحمنى فيك خطب النّعى ، ... وفى غيره ما شكوت الفحاما
تعجّب قوم لشيخ بكى . . ... أكان المشيب لدمعى فطاما
وأمٌّ لما دون عشر تعزّ ... فراقا فكيف لسبعين عاما
خلا الكون منك فماذا أرى ... من الكون بعدك إلا ظلاما

ولم تكن تجارب العقاد الذاتية فى هذه المرحلة تسير على وتيرة واحدة من حيث تقبله للحياة أو رفضها ، لأننا نراه فى دواوين الثلاثينيات (وحى الأربعين، هدية الكروان ، عابر سبيل) مقبلاً على الحياة إقبال النّهم ، لأنه فى هذه الآونة كان ملتحماً بجماهير الشعب مدافعاً عن حقوقهم فى مجلس النواب وفى منبر الصحافة كذلك ، ومن هنا لم يكن لائقاً ولا مستساغاً أن يغترب فى شعره عن زمنه أو عن المكان الذى نشأ فيه ، كما لم يكن لائقاً ولا مستساغاً أن يترفّع على الجماهير التى يحرز باسمها بطولات تاريخية فى منبرى مجلس النواب وصاحبة الجلالة الصحافة المصرية آنذاك .

وفى إقباله على الحياة فى هذه الآونة تتيقظ نفسه لكل ما حولها من جمال ،

(١) و(٢) عباس العقاد: أعاصير مغرب ص٧٦ ، وراجع ديوان من دواوين له ص٣٠٢ .

ويظن أن الحياة تدب فى كل شىء ويدعو إلى أن نغنم اللذات فى أوقاتها ، لأن الموت طرّاقٌ على الأبواب يطلب رزقه من أعمال الناس التى يحصدها بمنجله ، ولا يخفى ما فى هذا التصور من نزعة خيامية تجاه الحياة : (١)

الموتُ أخّاذٌ فخـــذ ما تستطيع من الحيـــاة

ولا يرى الدنيا إلا من خلال عيون الجميلات ، وأن رؤيته للكون بالنفس لا بالنظر ، وأن تلك العيون كالصفاة التى تُصفى النور من كل مايعلق به : (٢)

لا أرى الدنيا على نور الضحى حبّذا الدنيا على نور العيون
هى كالراووق للنـــور فـلا صفو إلا صفوها العذب المصون

ومن إقباله على الحياة كذلك تصوره بأن فى صوت البوم جمالا يعز إدراكه على الناس : (٣)

زعموا البوم نائحاً . . ظلموا البو م فلم يشكُ فى الخرائب بَرحا
إنما كان مغرماً يتغـــنى أو مجِدّاً يغالب العيش نجحا

وليس معنى إقباله على الحياة فى هذه الأونة أنه لم يرفضها فى بعض الأوقات، إذ أنه كانت تعرض له نوبات قلق وتمرد وحينئذ نراه يرفضها ، ويرى أن أشرف ما تحويه وقف على الحقير الطفيف : (٤)

عجبى للحياة أشرف ما تحويه وقفٌ على الحقير الطفيف

ويرى أن نهاية الحياة وخيمة ، لأنه كيفما توجّهَ انقطعت أسباب الحياة به كأنه شجر على الدنيا بغير جذور : (٥)

أنىّ مضيت بها انقطعت كأننى شجر على الدنيا بغير جذور

ومن رفضه للحياة كذلك تصور أن الإنسان لايشتاق الأرض ولاينزع اليها ، ولا يرى فيها جمالا وفتنة وضياء إلا إذا صح جسمه لا نفسه ، وأنه إذا صحّت نفسه يكره الأرض والسماء وما حوله وينظر إلى الناس نظرة شائهة : (٦)

---

(١) و (٢) عباس العقاد : وحى الأربعين صفحات ٢٨ ، ١١٤ ، ١١٥ .
(٣) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٢١ .
(٤) و(٥) و (٦) عباس العقاد : وحى الأربعين صفحات ١٦ ، ٢٦ ، ٣١ .

صحّ جسما فشاقت الأرضُ عيـ ـنيه جمالا وفتنة وضياء
صح نفساً فشاهت الناس حتى كرهت الأرض حوله والسماء

وعلى عكس نظرته للحياة فى دواوين الثلاثينيات وجدناه فى شعره الأخير (أعاصير مغرب : بعد الأعاصير ، ما بعد البعد) لا يقبل عليها كما كان يقبل عليها من قبل ، بل يرفضها أكثر من أى وقت آخر .

من ذلك تصوره للحياة على أنها لغز ليست له إجابة سوى الصمت ، وأن كل من يثرثر فيها فهو مصاب بالعىّ والكلال ، وما نحن سوى ظل يعبر الحياة الخالدة (١) :

لماذا نحبُّ ؟ لماذا نموت لماذا ولدنا ؟ يُجيبُك السُّكوت
ثلاثة أسئلة . كل من يُثرثرُ فيها عِيٌّ صموت
أجيبها بأن الخلود عظيم وأنّا هنالك ظل يفوت

على أن السبب فى رفضه للحياة كان لسيطرة المستبدين على العالم حتى غدا العالم على أيديهم مأفونا فى نظره : (٢)

هان والله عالم مأفون فى حسابى وماله لايهون
عالم يحكم المالك فيه موسلينى وهتلر وستلين

وهذا العالم فى تصوّر العقاد ليس مأفونا فحسب ، بل إنه يغوص فى الدنايا والخسة ، والويل لمن يعيش فيه بنفس أبية ، وأنه لو عرفه قبل مولده لجاء له بغير أنف : (٣)

عالم غاص فى الدنايا وفى الخسة ويل فيه لنفس العزوف
لو عرفناه قبل مولدنا فى الغيب جئنا له بغير أنوف

والحياة فى تصوره لاقيمة لها ، ولاقيمة للذخر كذلك ، ومن هنا غدا لا يُحسُّ بفقد الذخر حينما يفقده ذات يوم ، وأنه جاء بضرب من الغفلة ، وأنه لاينتظره ولا يأسى عليه حين ينصرم : (٤)

---

(١) و (٢) عباس العقاد: ما بعد البعد ص ٢١ ، ٢٥ .
(٣) و (٤) عباس العقاد ، ما بعد البعد ص ٢٧ ، ٤٢ .

ماقيمةٌ للحيـــاة تحسبها　　تجاوزت فى النفاسة القيما
ماقيمةُ الذُخر لاتحس له　　يوما إذا مافقـدته عـدما
فى لحظة جاء لا انتظار له　　ولا أسى بعده إذا انصرما

أما تجاربه التى يعبر بها عن عالمه العام فكانت ثمرة انصهاره فى بوتقة الوجدان العام ، بمعنى أن وجدانه يتحرك بحركة الوجدان الجمعى من تلقاء نفسه ، ومن هنا كان يعبر فيها عن المبادىء الإنسانية المطلقة ، والمواقف الوطنية التى يعتمد فيها على إحساسه الفنى الضخم لا على المقولات والنظريات السياسية ، والمناسبات التى كانت تحفزه على قول الشعر وما أكثرها فى هذه المرحلة .

فهو مثلا يتغنى بالمصريين القدماء وبالمجد الخالد الذى بناه المصريون لأبنائهم الذين إن وهبوا مصر الحياة تهبهم الخلود : (١)

كم بَنت للبنين　　مصر أم البُنَاة
من عريق الجدود
أمـة الخـالدين　　من يهبها الحياة
وهبتـه الخـلود

وفى موقف آخر نراه يقول : إن رمسيس حى فى مدينته ، ويحميها من كل معتد أثيم ، ويرعى أبناءه الذين يلتفون حوله ، وإن مصركم حاولت الأمم غزوها ، ولكنها باقية بطبيعتها الجميلة الساحرة ، وبشمسها وقمرها ، وذلك لأن الدهر يحرصها كذلك ، على حين يهدم أبنية غيرها من الأمم : (٢)

الدهرُ فى غيرها هدامُ أبنية　　والدهر فى شاطئيها حارسٌ حذرُ
وكم توالت على أبوابهـا أمم　　ومصر باقية ، والشمس والقمر
كأنَّ رمسيس حى فى مدينته　　يرعى بنيه ، وهم من حوله زُمر

وافتتانه بالمصريين القدماء يرجع إلى ماخلفوه من آثار وماحققوه من أمجاد ،

(١) و (٢) عباس العقاد عابر سبيل ص ٥٩ ، ٩١ .

ومن هنا كان لابد للعقاد من التغنى بالآثار كذلك ، فهو يعلن حيرته فى حبه لأبى الهول ويسائله عن السر فى هذا الحب ، وما الذى دعاه إلى أن يحبه : (١)

إن يكن فيك يا أبا الهول سرٌّ ... فهو هذا الهوى الخفىّ العجيب
من دعانا إلى هواك ؟ أجبنى ... نحن أم أنت أم سميع مجيب ! ؟

وقد اتسعت نظرته إلى الوطنية فشملت العروبة بأجمعها ، ومن هنا رأيناه يحيى السوريين فى عهد الاستقلال السورى ويمجد الشهداء ، لأن الوطن يجلّهم (٢):

بُوركت من وطن يَجلُّ شهيده ... فى حيثما ألقى عصا الترحال

وفى تجارب العالم العام لديه نراه يدعو إلى التعايش السلمى وقضايا السلام التى هى أطول عهداً من قضايا الخصام بين الأعادى ، لأن الهول سيقابلهم فى الغد ، ويجب أن يتقوه ، وأن يستعدوا له بالزاد الطيب : (٣)

وقضايا السلام أطول عهداً ... من قضايا الخصام بين الأعادى
ما الوغى والسيوف مشتجرات ... كالوغى والسيوف فى الأغماد
من حروبٍ على اللسان صراح ... وحروب مكنونة فى الفؤاد

ومن ثم نراه يرحب بميثاق الأمم المتحدة ويطالب بتلبية دعوته ، لأنه رجاء الشعوب ، وينبغى ألا يمتنع عن تلبية دعوته شعب مهما يكن أمر الداعين إلى هذا الميثاق ، ولو كانوا خادعين ، لأن الخداع لا يكون فى الأشياء المكروهة والتافهة : (٤)

هبوهم خادعين ، فهل رأيتم ... مخادعةً بشىء لا يُحب ؟
ولو لم تَصْبُ دنيا كم لسلمٍ ... لما خدعت به من حيث تصبو

ويدعو إلى اتباع الحق ، وألا يقف الناس مع الغالب الظالم ، لأنهم لو وقفوا إلى جانب المغلوب لم يفز غالب ظالم قط : (٥)

كلكم . كلكم مع الغالب الظا ... لم لا تعدموا من الظلم رغما
لو وقفتم يوما إلى جانب المغلو ... ب مافاز غالبٌ قطّ ظلما

---

(١) و (٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص٢٩ ، ٤٧ .
(٣) و (٤) عباس العقاد : بعد الأعاصير صفحات ٢٩ ، ٦٣ ، ٦٤ .
(٥) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٢٠ .

وقد استخدم تجارب عالمه العام فى هذه المرحلة فى الدعوات الاجتماعية كتطهير الحياة الروحية من التعصب الطائفى الذى كانت تموج به مصر والبلاد العربية كأثر من آثار الاستعمار الذى يهدف إلى تمزيق وحدة الأمة العربية ، ومن هنا عنى العقاد بإزالة هذا التعصب ، لأنه لا داعى له فى الأسرة الإنسانية الجامعة ، إذ يرتبط الناس جميعاً بوشيجة الرحم الإنسانية التى كان العقاد يتعبَّد بها.

وفى ضوء هذا يقول لقد تعددت الأديان ، ولكن الدين العام الذى يجمع الناس جميعاً من كل الأديان والطوائف هو البِرُّ بهم ، وذلك لأن مريم أخت لعيسى : (١)

مَرْيَمُكم أختٌ لعيساكم ... وكلكم آمنة أو أمين
تعددت أديان قُصَّادكم ... ومالكم فى برِّهم غير دين

وفى موقف آخر يقول : إن المدامع التى يذرفها المواطنون ليس فيها شعار كنيسة أو شعار هلال ، وينعى عليهم الاختلاف وهم مصفدون تضمهم سلاسل الأغلال ، وأنَّى لهم أن يتنازعوا على السماء ، على حين أن أرضهم نهب لكل منازع ومُوالٍ للمستعمرين : (٢)

مافى المدامع من شعار كنيسة ... يوم الحنين ، ولا شعار هلال
فيم اختلاف مصفَّدين تضمهم ... ـ قبلَ الوفاء ـ سلاسل الأغلال
أمنازعون على السماء وأرضكم ... نهب لكل منازع وموَال

* * *

ومهما يكن من أمر فلا تتصور أن كلا من نفس العقاد أو ذهنه كائن ثابت يتعامل مع موضوع ثابت ، ويستخدم فيه قدراته المختلفة ، ذلك لأنه فنان أرق ، ولا يعرف للراحة طعما، شأنه فى ذلك شأن الفنان الأصيل، ومن هنا كان ذهنه مرناً يتغير تنسيقه دائماً ، كما أن موضوع تجاربه يتغيَّر كذلك .

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٤٣ .
(٢) المصدر السابق ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

فهو مثلا بقدر ما كان يحس بالشيخوخة فى شبابه — كما سبق أن بينا ذلك فى الفصل الثانى — كان شاباً بل طفلا فى شيخوخته ، وانعكست طفولته هذه على تجاربه الشعرية ، فحبه مثلا كان حب الفتى المراهق الذى لا يخلو حبه من عبث واستهتار ، ولا يتفق وخلقه وعقله كما قال العقاد نفسه : (١)

عشقتك مكذباً خلقى ورأيى

وذلك لأنه لم يكن يهمه من الحب إلا قضاء سويعات سعيدة مع حبيبته فى صفاء ، وهذه الساعات تنسيه ألف عيد ، وتغفر ذنوب العام كلها ، وتطغى على العام الجديد : (٢)

ما كنت عندى أيّ هذا العامُ كلك بالسّعيد
لكن سويعاتٌ مضت لى فيك تنسى ألف عيد
غفرت ذنوبك كلها وطغت على العام الجديد

واهتزت صور الحب فى نفسه كالطفل ، بحيث نراه يقدم على حبيبته وهى تتدلله ، ومع ذلك يرضى بخلفها لوعده ، إن كان خلفها تدللا بمكانها الغالى عنده : (٣)

إن كان خلفك للوعود تدلّلاً بمكانك الغالى لدىّ فأخلفى

وكان لا يعد اليوم الذى يمر عليه دون أن يرى فيه حبيبته ويسميه مزيفا (٤) :

إن يوما يمرّ بى لا أراه هو يوم أعدُّه فى الزيوف

وفى تعليل ذلك نرى العقاد يكفينا مؤنة البحث حينما يقول : ليس المعول على شهادة الميلاد ، بل على الشعور ، فعمر الإنسان شعوره بحيث يبلغ الإنسان العمر الذى يحس أنه بلغه ، وعمر الإنسان كذلك فى قلبه وهواه ، فالإنسان شاب إذا كانت الفتاة تسعده وتشقيه ، وكهل إذا كانت تسعده ولا تشقيه ، وشيخ إذا كانت لا تسعده ولا تشقيه .

وعلى أية حال فإن الاختلاف فى الزمن لم يغير من معالم نفس العقاد

---

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٦٢ .
(٢) و (٣) و (٤) راجع للعقاد : أعاصير مغرب ص ٤٥ ، ٥٠ وحى الأربعين ص ١١٨ .

أو عناصرها بتعبير أدق ، ولم يزد عليها أو ينقص منها فى أى مرحلة من مراحل عمره ، فطبائعه لم تتغير باختلاف الزمن(١) ، ومن ثم لم تكن فى حياته نقطة تحول بين عهدين أو بين عمرين ، ولم يكن هناك اختلاف فى جوهر الموضوع ومادة القدرة والشعور ، وكل ما حدث فى الستينات لديه أنه ارتفع عنده مقياس الجمال ، وتحولت لديه فلسفة الشعور إلى فلسفة العمل ، وتغيرت نظرته للحياة ، إذ أنه كان يحبها كعشيقة تخدعه بزينتها الصادقة وزينتها الكاذبة ، فغدا يحبها كزوجة يعرف عيوبها وتعرف عيوبه ولا يجهل ما تبديه من زينة وما تخفيه من قبح ودمامة(٢) .

وإذن فهو فى شيخوخته بديل بالرضا المعلوم عن الأمل الموهوم ، وقد يكون رضاه بما يعلم بديلا صالحا من كل مايرجوه ويتوهمه ، ثم يندم عليه ولات مندم.

وإذا صح أن الزمن لم يغير من نفس العقاد وشعوره جوهر الموضوع والقدرة والشعور، بل غيّر بعض العوامل الجانبية فى نظرته للحياة والأحياء معا، إذا صح ذلك فإن هذا التغيير على الرغم من أنه تغيير طفيف إلا أن له آثاراً فى عملية الإبداع ، فخرجت من كونها شعورية مع لمحات فكرية فى الديوان ، وشعورية عقلية فى شعر الثلاثينيات فى الأغلب الأعم منه ، إلى عقلية مع لمحات شعورية فى شعر الخمسينيات والستينيات إلى آخر عمره رحمه الله .

على أن العقاد فى هذه المرحلة يقيم شعره عن طريق التأمل الذى كان يصاحب عملية الإبداع ، وعن طريق إيجاد كلّ مُوَحَّدٍ فى تجربته . وبذلك يحل التوازن والانسجام محل الاضطراب والهيجان الذى كان يصاحب عملية الإبداع فى شعر الديوان ذى الأجزاء الأربعة ، وحلول التوازن والانسجام فى عملية الإبداع فى شعر ما بعد الديوان يوحى بأن التركيب الخيالى تحدده على الأقل — كما يقول الدكتور رتشاردز — تجربة الحاضر بقدر ما تحدده تجربة الماضى ، أو بالأحرى تجارب الماضى الذى ينشأ عنها(٣) .

---

(١) و (٢) عباس العقاد : أنا ، صفحات ١٥٧ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٥٧ — ٢٦٢ .

(٣) The Principles of Literary Criticism, p. 192. (Appendix. B).

وليس أدل على ذلك من قول العقاد فى قصيدته « فلسفة حياة » حيث تقوم فلسفته فى الحياة على التوسط بين التهالك على ملذاتها والزهادة فيها : (١)

زاهدَ الهند نعى الدنيا وصام أنا أنعاها ولكن لا أصوم
طامع الغرب رعى الدنيا وهام أنا أرعاها ولكن لا أهيم
بين هذين لنا حدٌّ قُوَام ولْيَلُمْ من كلّ حزبٍ من يلوم

* * *

على أن العقاد كان يقبل على إبداع تجربته فى هذه المرحلة وهو يتأمل موضوعها تأملا يكاد يكون تدريجياً ، لأن التجربة حينئذ تشتمل على عملية عقلية تزيد عما يوحيه كلامه بحيث غدت تجربته قادرة على نقل ثقل الأفكار والمشاعر التى تشتمل عليها ومعقوليتها ، ولا ينفى ذلك ومضات الإلهام التى كانت تعتريه أثناء عملية الإبداع وأثر هذه الومضات الذى يسرى فى أوصال التجربة على الرغم من الأفكار العالية التى يعالجها شاعرنا فيها ، وذلك كقصيدته « يوم ميلادى » التى يعالج فيها علاقته بالدهر والحياة ، ويصور حيرته إزاء الوجود وتساؤله عن الغيب ، ويقول إنه لو كان قبل تكوينه شيئاً ، فإنه لن يعدم ذلك الشىء بالموت ، لأنه سيبعث كما كان قبل ولادته ، ولو لم يكن بشىء فإنه لن يندم حينذاك ، لأنه يكون قد فقد الشعور بالموت : (٢)

غاية الأمر أظانينُ ، وبعض الظن يأثم
سوف نُمْسى مثل ما كنا ولم نُولَدْ ونُفْطم
إن يكن ذلك شيئاً لست بعد الموت أعدم
أو يكن ليس بشىء أترى « لاشىء » يندم ! ؟

وهذا التأمل فى التجربة على اختلاف مستوياته لدى العقاد كان سبباً فى إدراكه لمنهج قصيدته جملة وفى وضوح — على حد تعبير الناقد المعاصر

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٩ .
(٢) عباس العقاد : بعد الإعاصير ص ٢١ .

ستيفن سبندر[١] — والعبرة — فيما اعتقد — بالنتائج التى يصل إليها مهما طال زمن عملية الإبداع .

ويتمثل منهج قصيدة العقاد فى هذه المرحلة فى أساسين : التقسيم والنظام ، بمعنى أن يتبين فى ذاكرته عند عملية الإبداع أقسام التجربة والمعانى التى تحيط بأجزائها المتفرقة ، ولا يبدأ فى عملية الإبداع للقصيدة إلا وفى ذهنه جميع أجزائها والمعانى التى تندرج تحتها على حسب التسلسل المنطقى والشعورى[٢] .

وإذن فكل فكرة فى القصيدة حاضرة قبل أن يكتب كلمتها الأولى ، ولكن أفكارها غير تعبيراتها ، بل غير صيغتها الفنية فى أكثر الأحيان ، لأن إشباع المعنى ساعة الكتابة قد يوحى بألفاظ العبارة التى تليها على قدر إشباعها وقوة أدائها ، « وربما تحول القلم من أسلوب الانفعال إلى أسلوب السخرية والتهكم ، أو من أسلوب النقد إلى أسلوب التنديد والتنفيذ إذا ارتفعت نغمة المعنى وارتفعت طبقته ، كما يحدث فى أداء أصوات الغناء حيث تظهر آثار الفوارق العاطفية بين نغمة ونغمة ، وبين توقيع وتوقيع مع وحدة (النوتة) الموسيقية[٣] » .

ونكاد نعتقد أن منهج العقاد فى الإبداع فى هذه المرحلة منهج تركيبى تحليلى ، لأنه يرتّب فروع التجربة أو جزئياتها ويؤلف بينها على نحو يستطيع الوصول معه إلى غرضه الذى يستهدفه ، وهذا المنهج هو منهج التفكير الإنسانى فى جملته ، لأن كل معرفة إنسانية ليست إلا تحليلا يتوسط نوعين من التركيب ، أولهما : فكرة عامة غامضة ، وثانيهما : فكرة عامة أكثر وضوحاً ، لأنها تعتمد على التحليل الدقيق[٤] .

وهذا المنهج فى إبداع القصيدة لدى العقاد قد نصح به « ديكارت » فى تناول القضايا بصفة عامة ، وأن يجمع الدارسون لها بين التحليل والتركيب ، وذلك

---

(١) Stcphen Spendeer : The Making of a Poem, p. 46-52 London 1955,

(٢) و (٣) عباس العقاد : أنا صفحات ١٢٠ ، ١٢٦ ، ١٢٧

(٤) الدكتور محمود قاسم : المنطق الحديث ص٢٣٨ — ٢٤٣

بوساطة تقسيم المشكلة التى يعالجها إلى أكبر عدد من الأجزاء حتى يستطيع حلها على أكمل وجه ، وبأن يرتب الأفكار الجزئية التى ينتهى إليها ، عن طريق التحليل ، بأن يبدأ بأبسطها حتى ينتهى إلى أشدها تعقيداً وتركيباً ، ثم يؤلف بينها ويعرضها بطريقة البرهان وهى طريقة تركيبية ، وفى الوقت نفسه قد يهدف التحليل إلى معرفة الصفات الذاتية ، بحيث يحتوى كل قسم من القضية عند المفكر أو التجربة عند العقاد على صفات الكل(١) .

وإذا نظرنا إلى نصيحة « ديكارت » وطبقناها على منهج العقاد فى قصائده التى يبدعها رأينا أنها منطبقة تمام الانطباق على تجاربه التأملية ، وذلك لأن عقل العقاد منطقى قبل أن يكون شعورياً ، ويكثر كذلك من استخدام المنطق فى كل ما يصدره ولكن استخدامه للمنطق استخدام الفنان الذى يبدع فى استخدامه ولا يسىء ، ومن هنا تخرج جزئيات التجربة على هيئة فروض تنتهى بنتيجة كلية ، وذلك مثل مقطوعة « عدل الموازين(٢) » .

إنا نريد إذا ما الظلم حاق بنا ... عدل الأناسىّ لا عدل الموازين
عدل الموازين ظلم حين تنصبها ... على المساواة بين الحر والدون
ما فرقت كفة الميزان أو عدلت ... بين الحلىّ وأحجار الطواحين

وغير ذلك من المقطوعات والقصائد « كالقدر يشكو(٣) » ، و « رب عبوسة خير من بشاشة»(٤) وغيرها التى تتسم بالمقابلات التى يبدعها عقل منطقى التفكير ، شعورى الإحساس والعاطفة .

وكان لطبيعة عقل العقاد المنطقية أثر على إبداع التجربة من حيث الطول والقصر أى من حيث الكم ، وذلك مع عدم إيماننا بهذا الفارق على أنه دليل الجودة فى الشعر ، إلا أننا فقط نسجل ظاهرة فى شعر العقاد ، إذ قد تكون القصيدة من القصر بمكان ، ولكنها مع ذلك تعد من الأعمال الشعرية الضخمة ، على حين

---

(١) المرجع السابق : ٢٣٨ وما بعدها .
(٢)و(٣)و(٤) عباس العقاد : وحى الأربعين صفحات ٤٢، ٤٣، ٤٩ .

تفتقد الوصول إلى هذه المكانة قصيدة طويلة طولا مبالغاً فيه ، ولم تصل القصيدة القصيرة فى هذه الحالة إلى هذه المنزلة الأدبية الرفيعة إلا لأنها تجربة انفجارية أى رأسية لا يصف فيها الشعور فحسب ولكنه يقول لنا ما هو ؟ .

وعلى كل حال فعلى الرغم من أن قصائده فى الديوان الكبير ذى الأجزاء الأربعة كانت عبارة عن تجسيم مواقف عاطفية يربط بينها بمهارة مع مصاحبتها لفكرة عامة تكوّن فى ذاتها وحدة عاطفية ، على الرغم من ذلك نجد قصائده فى هذه المرحلة قصيرة تمثل المقطوعات . ومع ذلك لا يمكن تلحينها وغناؤها فى الأغلب الأعم — لأن العقاد حمّلها شحنات و طاقات فكرية تجعلها صعبة الإدراك على القارىء أو السامع العادى اللهم إلا القليل من القصائد التى كان الشعور فيها طاغياً كأغنب قصائده فى الرثاء أو فى الحب على نزارة القصائد الطويلة فيه .

وفى اعتقادنا أن المسئول عن قصر القصيدة فى هذه المرحلة هو كون المعنى الذى يتناوله العقاد محدداً تحديداً كافياً ، بحيث يمكننا أن ننظر إليه بوصفه وحدة مفردة ، أى أنه يؤخذ من البداية إلى النهاية فى توتر ذهنى واحد(٤) .

(جـ) الصدق الشعورى :

وقد تطور الصدق فى شعر المرحلة الثانية لدى العقاد تبعاً لاهتماماته والقضايا التى كان يعالجها فى القصيدة الغنائية ، أو المقطوعة التأملية الصغيرة ، وتبعاً لعملية الإبداع وما صاحبها من رؤى ذهنية كان الزمن يرفدها من ناحيـــة ، وثقافته الواسعة من ناحية أخرى .

فمن حيث الزمن قد شارف الأربعين أو جاوزها إلى نهاية حياته ، وطبيعى أن تكون تجاربه الحيوية قد عمقت ، كما عمق وعيه الكونى كذلك ، ومن حيث الثقافة غدا شاعرنا يواصل قراءته ليوسع حياته فى العالم ويعمقها ، لأن الكتاب يمثل بالنسبة إليه النظارة التى يكبر بها رؤيته ، ويضيف به مقداراً من الحس والفكر

(١) H, Read ; Collected Essays in Literary Critieism, pp. 61 FF.

والخيال إليه ، لا مقداراً من أخبار الوقائع وعدد السنين التى وقعت فيها ، وذلك كله ليضاعف حياته فى عمره القصير فى حساب الزمن ، وهو لا يكتفى بحياة واحدة لأنها لا تحرك كل ما فى ضميره من بواعث الحركة ، ومن هنا كان يلتقى بعشرات الضمائر والأفكار عن طريق الكتب التى يقرؤها ، والتقاء هذه الأفكار بأفكاره تمثل المحيط الذى تتجمع فيه الجداول جميعاً(١) .

ومن ثم يقول : « إنه يزاد الفكر والشعور والخيال يستطيع أن يجمع الحيوات فى عمر واحد ، ويستطيع أن يضاعف فكره وشعوره وخياله كما يتضاعف الشعور بالحب المتبادل ، وتتضاعف الصورة بين مرآتين(٢) » .

وإذن فقد كانت الكتب بالنسبة للعقاد طعاماً لفكره وإدراكه حيث يجد غذاء فكرياً فى كل موضوع يقرؤه ، ولذا أتى إلهامه الشعرى فى هذه المرحلة من الكتب ، كما كانت قصيدة « الملاح القديم » لكوليردج ، خلاصة قراءة عشرين كتاباً من كتب الرحلات القديمة التى عادت كلماتها إلى الظهور بعد أن مسّها ورتبها « كوليردج » بأوزانه الساحرية الخلابة(٣) .

وعلى كل حال كان العقاد يعطى عقله وفكره فى أشعار هذه المرحلة حرية أكثر من مشاعره ، وذلك لثرا كم مواد المعرفة فى ذهنه الذى بلغ حدّاً تعجّب القراء لما وصل إليه بدلا من أن يصعدوا إلى قمته أو يزيدوا عليه على حد تعبير « هازلت » فى نقد كوليردج(٤) .

وعلى الرغم من خطورة ثقافة العقاد وأثرها فى شعره الذى أبدعه فى هذه المرحلة ، فإن هذه الثقافة لا تغنى عن تجارب الحياة كما لا تغنى تجارب الحياة عن الكتب ، لأن الشـــاعر يحتاج إلى قسط من التجربة لكى يفهم الكتب حق الفهم ،

---

(١) و(٢) عباس العقاد . أنا ص ١١٠ ، وما بعدها ، وراجع كذلك مجلة الهلال مارس ١٩٤٨ .

(٣) Emile Legouis ; A Short History of English Literature, p. 306-307 London 1945,

(٤) Hazlite : The Spirit of the Age, p. 723 London, 1939.

وما الكتب فى حقيقة أمرها سوى أنها تجارب آلاف السنين فى مختلف الأمم والعصور ، ولا يمكن أن تبلغ تجربة الفرد الواحد أكثر من عشرات السنين .

وفى تصورنا أنه لا يمكن العقاد ولا لغيره فى مثل هذه الظروف الثقافية والزمنية أن يبدع شعراً أو غيره دون أن يتدخل فكره فى عملية الإبداع — كما سبق أن بينا — إذ ليس هناك فاصل بين الإحساس والفكر فى الذهن حتى نطالب العقاد بأن يحس ويشعر فحسب ولا يفكر فى القصيدة الشعرية ، لأن الأمر على عكس ذلك تماما ، إذ لو خالف العقاد فى شعره هذه الحقيقة لكان غير صادق فيه ، ولكان شعره مصنوعا لا مطبوعا ، وذلك لأن الكتب العلمية تعلمه الضبط والدقة . وتفيده المعارف المحدودة التى يشترك فيها جميع الناس ، والكتب الأدبية توسع دائرة العطف والشعور ، وتكشف له عن الحياة والجمال ، والكتب الفلسفية تنبه بصيرته وملكة الاستقصاء لديه ، وتتعدى به من المعلوم إلى المجهول ، وتنتقل به من الفروع إلى الأصول ، وتساعده فى تخيّل العلاقات بين الظواهر التى تبدو مستقلة بعضها عن بعض قبل الكشف عن هذه العلاقات بالفعل .

وإذن لابد أن يكون لهذه القراءات كلها أثرها على تجارب العقاد التأملية التى تبدو على هيئة قضايا ذات مقدمات أو فروض يضعها العقاد ليستنبط منها النتائج ، ومن هنا كان شعر العقاد فى هذه المرحلة يتمثل فى أنه الأداة اللغوية الفريدة التى يمكن عن طريقها أن تنظم أذهاتنا أفكارها وانفعالاتها ورغباتها ، لأن التجربة الشعرية لديه تتميز بالنظام البديع وتشجع على إيجاد عادة التأمل فى الذهن ، والتأمل ضرورى للفنان وغيره على سواه ، وذلك واضح فى قوله تحت عنوان « القدر يشكو » حيث يقول فى مطلع هذه المقطوعة (١) :

صغيرٌ يبتغى الكبرا وشيخ وَدَّ لو صَغُرا
وخالٍ يشتهى عملا وذو عملٍ به ضجرا

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٤٢ .

إلى أن يقول فى خاتمتها (١):

فهل حاروا مع الأقدا ر أو هم حيَّروا القدرا
شكاةٌ مالها حكم سوى الخصمين إن حضرا

وهذه المقطوعة من التجارب ذات الطابع الفكرى ، وذات الدلالة الاجتماعية العميقة ، لم يستوعب الشعر نواحيها ، لأن العقاد وضع حقيقة خالدة دلّ عليها دلالة خاطفة بصور متقابلة ، ثم ركز حكمه عليها تركيزاً ، ومن هنا جاء الثوب الشعرى قاصراً عن عمق التجربة ، وإن كان يوحى بها إيحاء قوياً أصيلا (٢) .

* * *

ومن تأملاته التجريدية التى لها وزنها وقدرها فى فهم الحياة ، ولكن لا تلبس ثوباً شعرياً من اللحم والدم قوله (٣) :

ليست خُلاصةُ كل شىءٍ غنيّةً عنه ، وإن كانت خلاصة ماهر
فالشهد وهو خلاصة الأزهار لا يغنى العيون عن الربيع الزاهر

وقوله كذلك تحت عنوان « الجنس » (٤) :

أيُّما لفظةٌ جرت من فم المرأة امرأهْ
تشتهى الزوجَ من فتـ ـة والأخلاءَ من فتـ ـهْ
ليس بالجسم وحده يعرف « الجنس » منشأهْ

فهذه الأبيات تدل على فهم العقاد لطبائع النساء وإدراك مشاعرهن ، وهى فى الوقت نفسه جزء من ذخيرة الإنسانية فى تجاربها الصادقة الخلاقة ، ولكنها مع ذلك عارية من الصور والظلال ، وذلك يرجع إلى أن حيوية العقاد قد ضعف تدفقها بل كاد أن ينضب فى كثير من التجارب التأملية ، بحيث اختفت فى شعره

---

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٤٢ .
(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ٣٩٨ ، ٣٩٩ .
(٣) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٤٨ .
(٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٠٨ .

الطلاقة وجيشان نفسه بالإحساس والتصور ، وهذه الأشياء لا يتحقق الشعر إلا بوجودها حتى تصبح الفكرة الشعرية جزءاً من حياة صاحبها الشعورية ، يحسها شعوراً مشاعاً في كيانه ، وبضعة منه لا ينتبه لوجودها إلا بعد صياغتها في صورة ، وليس كذلك قوله(١) :

دليـــلٌ على أن الكمال محرمٌ إناثٌ خلقنا بينها وذكور
فما المرء في جسم وروح بكامل ولكنَّ كلَّ العالمين شطور

وخلاصة ما يقال في هذين البيتين أنهما لا يخرجان عن لفتة ذهنية مجرَّدة ، وليس لها قيمة في عالم الشعر فيما أعتقد ، قدر ما تكون لها قيمة في عالم التأملات التجريدية التي تعيش في الأدمغة دون القلوب على الرغم من قيمتها الفكرية والإنسانية ، ومن إثرائها للفكر البشري ، إذ أن ذهن العقاد في هذين البيتين وأمثالهما من تأملاته التجريدية هو الذي يتلقى دراساته وملاحظاته وتوجيهاته دون انفعال شعوري ، ومن هنا خرجت مجرَّدة من الحرارة الشعورية ، وإن كانت متمتعة بالصدق المنتظر من العقاد .

وفي الواقع كان العقاد في هذه المرحلة يؤثر تصوير المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية التي تعبِّر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظيا ، وكانت صوره في هذه الحالة تخاطب الذهن والوعي فحسب ، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة ، بحيث غدت صوره الشعرية في هذه المرحلة برهانية عقلية ، إذ أن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر ، كما أن الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، والتصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني ، ومن هنا كانت صور العقاد من صور الاحتجاج الصادق ، ولكنها في الوقت نفسه تشف عن الجانب الفكري النفسي العميق ، فتدل على شعور ومسلك فلسفي تجاه الحياة كما هي ، وذلك كقوله(٢) :

ليـــلة قمراء ، أو سحرُ سماعٌ أو قصيداً راق ، أو زهرُ ربيعٌ

(١) و (٢) عباس العقاد : وحي الأربعين صفحات ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٩ .

قال قومٌ زينة الدنيا خِداعٌ قلت:خير ! بالذى نشرى نبيعُ

على أن الصور ذات الاحتجاج والدلالة الفكرية مبنية على تصوير الشعور عن طريق التقابل الإيحائى بين حالة وحالة ، فتأخذ فيها الفكرة حينئذ لون الشعر ، وتنضح بعصارة قلب بشرى ينفعل ، وإن كان العقاد قد ركّز على الوصول إلى نتيجة كلية وذلك كما فى قوله «رب عبوسة خير من بشاشة»(١) :

إذا ما تبيّنت العبوسة فى امرىء فلا تلمحه ، واسأل سؤال حكيم
أجل سلمهُ قبل اللوم فيم انقباضه وفيم رمى الدنيا بطرف كظيم
لعلّ طِلابَ الخير سرّ انقباضه وعلة حزن فى الفؤاد مقيم
فما تحمد العينان كلّ بشاشة ولا كل وجه عابس بذميم
فطوب كريم خاب فى الناس سعيه أحبُّ من البشرى بفوز لئيم

ومن هذا الضرب كذلك قوله(٢) :

إنا نريد إذا ما الظلم حاق بنا عدل الأناسىّ لا عدل الموازين
عدل الموازين ظلم حين تنصبها على المساواة بين الحر والدون
ما فرقت كِفة الميزان أو عدلت بين الحلى وأحجار الطواحين

وقد أدى تأمل العقاد فى تجاربه واستخدامه للفكر فيها أن غدت صورته الشعرية — فى الأغلب الأعم — عضوية بحيث تحلّ محلّها فى التجربة مجتمعة مقيدة بحدود الفكر الإنسانى الواعى كى يستطاع استنتاج الأفكار العقلية من الصور التى تَمتُّ إليها بصلة ، أو إضافة هذه الأفكار إليها ، وبذا تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية فتصبح الطبيعة فكرة ، والفكرة طبيعة كما يقول «كولبردج»(٣) :

---

(١) عباس العقاد : وحى الاربعين صفحات ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٩ .
(٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٤٩ .
(٣) Coleridge : Biographia Litetaria, Vol. II, P. 238.

على أننا نظلم العقاد حين نحمل تأملاته الشعرية كلها على هذا المحمل ، لأن إدراك الحقيقة الفلسفية تتبعه تجربة انفعالية تبعدها عن طريقة الفكر الاستدلالى ، وأن الموقف الجمالى لا بد أن تدخله الأفكار العميقة أو الفلسفية — من ناحية أخرى — وأن القصيدة الجيدة لابد أن تمتزج فيها المضمونات الفكرية والانفعالية، وذلك مثل المقطوعتين السابقتين .

وعلى هذا الفهم نرى أن تمثيل الأفكار المجردة فى شعر ما بعد الديوان جزء يسير من تجاربه التأملية ، وأن تجاربه التأملية لا تخلو من الحرارة ولا من الصور والظلال التى تحرك المشاعر وتهز الوجدان فى الأغلب الأعم .

ومن ناحية أخرى نرى تجارب العقاد التأملية الأخرى تمثل شعراً خالداً ، لأنها نبعت من إحساس عظيم ، وخفق لها قلب بشرى كبير ، ولذا فإنها لتنساب إلى قلب السامع أو القارىء فتؤثر فيه تأثيراً قويا .

وفى هذا النوع من التجارب كان فكر العقاد يدخلها مقنعاً غير سافر، متوشحاً بالمشاعر والتصورات والظلال ، منصهراً فى وهج الحس والانفعال ، بحيث يتمتع قارئه بالذهن الخلاق بجوار الغريزة والإلهام .

والمتتبع لشعر العقاد فيما بعد الديوان يرى أنه كان لا يقنع بأن يرضى شعره خياله فحسب ، بل يرضى عقله ومنطقه كذلك ، وأنه كان يتفلسف فى شعره ويجبرنا أن نتناول قصائده من خلال فلسفته ، حتى إننا لنستطيع أن نقول إن هـــذه الظاهرة قد تجاوزت مقطوعاته التأملية إلى غزله فى شعر هذه المرحلة ، فغدت تطالعنا فيه اليقظة والوعى الفنى ، والانتباه لما يجول فى نفسه من الخواطر والأحاسيس وما ينبض به قلب من يحب من المشاعر والأشواق ، وما يحيط به من أجواء وآفاق . وينشأ عن اليقظة اتجاهه الفلسفى لتعميق الإحساس بالحب ، وذلك واضح فيما ذكره على لسان همام فى قصته «سارة» . كما ينشأ هذا الاتجاه عن رأيه فى الحب والجمال وعلاقتهما بأغراض الحياة الكبرى ، ووشائجها بالكون فى آماله الفسيحة ، ومن هنا كان يجاوز بتعبيره عن خاصة نفسه فى الغزل إلى صلة

حبه بالكون والحياة ، وأن تتسرب إلى هذا تجاربه وتأملاته فى الحياة ما دامت نفسه وحدة لا تقوم الحواجز بين أجزائها ومكنوناتها(١) ، وذلك كقصيدته « غزل فلسفى » التى يشبه فيها حبيبته بالملائكة فى الرضا والطيب ، وبالشيطان فى الغىّ والآثام ، وأن فيه حالات الخمر حينما تسلس أو تطيش بالزمام ، وأنه يشتمل على قدرة الفن الإلهى وعلى الفن الإنسانى(٢) :

فيك من دنياك نقصٌ رائق ومن الأخرى تباشير التمام
ومن الأملاك طيبٌ ورضًى ومن الشيطان غىٌّ وأثام

* * *

ومن الخمرة سكراها إذا أسلست فى النفس أو طاش الزمام
ومن القوت غذاء ، ومن السماء رى ، ومن الجوع هيام

* * *

فيك من هندسة علوية ما استدار الخط فيه واستقام
ومن الفن مثال باذخ هو للمثّال والشادى إمام

ومن هذا الضرب قصيدته « خليج استانلى » التى يقف فيها أمام صنوف الجمال وقفة الفنان المتنبه لومضات الجمال وخفقاته ، والذى يرى أن الجمال لا يعترف بالحدود ولا بالطوائف ، وأنه إذا لم يمتع نظره بصور الجمال فانها لا تأبه له ، وستفرقها الغرف بعد ذلك(٣) :

هذى المحاسن موسم أحييت مواسم منْ سلفْ
جمعتْ لعينك ساعة وغداً تفرّقها الغُرف

* * *

---

(١) انظر مجلة « الرسالة » العدد ٢٦٨ بتاريخ ١٩٣٧/٨/٢٢ تحت عنوان « غزل العقاد » .

(٢) و (٣) عباس العقاد : وحى الأربعين صفحات ٩٢ ، ٩٣ ، ١٠٦ وما بعدها .

وقد صاحبت العقاد ظاهرة وصف الحالة النفسية فى هذه المرحلة ، ففى قصيدة بعنوان « رواية » يقول : إنه لم يَغرّه اقناع حبيبته ولا كونها ممتعة ، لأنها لا تستطيع أن تخبىء شيئاً لطفولتها وشفافية نفسها وقناعها الذى تحاول أن تغلف به نفسها ، ولكن الذى غرّه علم طبائع النفوس لأنه علم الحياة ، لأن ألوان الصراعات التى تحدث فى الحياة تهون متى وقفنا على ماهية هذا العلم . ثم يقول : إنه يعرف ما يحدث له من خداع وغيره ، وإن ألمه هو سدى رواية الحب ولحمتها ، وأنه كان يعرف ما سيحدث له من هجر ووداع حتى زمن الهجر والوداع كان يعرفه كذلك:(١)

بل غرّنى علمُ الطبا ع ، وللنفوس طباعها
أو ليس علماً بالحيا ة يهون فيه صراعها
إنى أشاهد كيف يفـ ـطم فى القلوب رضاعُها
أو كيف يسرى فى النفو س الواعيات خداعها
أو كيف ينهض بعد طو ل سباته دُفّاعها
أو كيف يومض بعد ما خفت السّراج شعاعها
دعنى فتلك رواية شاقت وشاق سماعها
ألمى الوجيزُ رقاعها إن قيل : أين رقاعها ؟
وأنا العليم ، وقد علمـ ـت ، متى يكون وداعها

وليس غريباً عليه أن نراه وهو يتأمل فى الحياة والأحياء ، محاولا الوصول إلى حقائق الأشياء ، لعنايته بتصحيح مقاييس الأحكام ، ليس غريباً أن نراه يترجم عن حالته النفسية ، وذلك كقوله حينما افتقد الانصاف والكلمة الطيبة لدى المفكرين وغيرهم:(٢)

دع الشهوةَ العوراءَ تقتاد غافلا على حكمها يجرى وإن طاش أو ظلمْ
إذا الدهر لم يعرف لذى الحق حقه فللدهر منى موْطِىءُ النعل والقدم
إذا جاز بيع الذكر فى شرع أمة فلا كان من ذكر ولا كانت الأمم

* * *

(١)و(٢) راجع العقاد : أعاصير مغرب ص٥٧ ، ٥٨ ، وحى الأربعين ص١٦٧، ١٦٨ .

وعلى الرغم من أن العقاد كان لا يمدح فى شعره فى المرحلة الأولى ، فإنه تراجع عن موقفه من المدح ، وإن كان فى مدحه لون من التكريم .

وفى مجال التطبيق نراه ينظر إلى على إبراهيم عامر صديقه ورفيق صباه ، على أنه ند له وصديق ، وكأن لسان حاله يقول ما قاله المتنبى :

إنما التهنئات للأكفاء ولمن يدّنى من البعداء

ومن هنا نرى العقاد يعتزّ فى القصيدة ببلدته أسوان التى تخرج أعظم الرجال ، ويمدح فى الرجل الكرم والبذل والمبادرة إلى الاستجابة لنداء الدفاع :

بلدة الشمس والجبال كيف لا تنجب الرجال؟
أنجبت مثـــل عامر وهو فى الهمّة المثال

ويخاطب أهل أسوان بأن يكرموا ذلك الرجل العصامى فى الغنى . . العصامى فى خلاله وصفاته ، والذى وصل إلى مركزه هذا بجدّه وتعبه وكسبه الحلال ، وقد زانه الله بالأمانة والصدق ، بل إن هذا اللقب لم يزد فى فضله(٢) :

لقب حازه وكم حاز من قبـــله ونال؟
لم يزد فضـــله به فهو ذو الفضل لا جدال

وحينما تفرض عليه عضويته لمجلس النواب فى عام ١٩٣٨ أن يلقى فاروقا فى دائرته التى كان يمثلها (الصحراء الغربية) نراه يمدحه بالصفات التى ترجع إلى الأمة وتعتمد على تقديرها ، أو تستفاد من خدمتها والعمل بمشيئتها ، فهو يعلن فخار أمته ، ويجعل فاروقا مناط ذلك الإعلان وعنوان ذلك الفخار ، خاصة أنه أثنى عليه بما يوجب الثناء فى رأيه وضميره ، إذ كانت القصيدة بعد أن تولى فاروق عرش مصر بثلاث سنوات تقريباً ، والأمة تعلق عليه آمالها القصوى ، ويقول فى هذه القصيدة(٣) :

جيل لزين الجيل أسلمه رب الكنانة ، فهو منتصر؟
العزم والشورى إذا اجتمعا فهما قضاء الله والقدر

* * *

(١) و(٢) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٣٣ وما بعدها .
(٣) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٨٥ وما بعدها .

ومهما يكن من أمر ، فإن يقظة العقاد ووعيه فى شعر هذه المرحلة كانت تتجاوز به تعبيره عن خاصة نفسه إلى صلته بالحياة والكون ، وذلك بأن يتجاوز بنا جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة إلى المحيط الشامل الكبير لا عن طريق الشعور — كما فى شعر الديوان ذى الأجزاء الأربعة — الذى يقودنا إل الكل الشامل من وراء الجزئيات ، ولكن عن طريق الفكر الذى يبلور القاعدة من الجزئيات ، إذ كان يصلنا بالكون الكبير والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان ، على حين كان يعالج المواقف الصغيرة واللحظات الجزئية ، ولكننا مع ذلك نشعر بالآباد الخالدة والحياة الأزلية أو بالحياة الإنسانية والطبيعة البشرية .

* * *

وقد أدّى تطوُّر الصدق لدى العقاد فى هذه المرحلة إلى تطوُّر فى نقده وفهمه لماهية الشعر ، ومن ثم رأيناه يخرج علينا بفلسفة نقدية لاتجاهه الشعرى حينما يذهب إلى أن الخيال ليس رخصة تعفى القائل من مؤنة العقل والواقع ، وتبيح له مناقضة العقل والصواب ، ولا يعفيه نظم الشعر من التحقيق فى الحقائق التى يتناولها ، لأن حرم الشعر لا يسمح له بكل قول يخطر بباله ، بل يأذن للناقد أن يحاسبه على مقاله .

ومن هنا يرى أن الشاعر الكبير لابد له من فلسفة للحياة ، أو فهم لها على وجه من الوجوه ، وهذه هى مزية الشاعر الكبير — فى تصوره — على من هم دون ذلك موهبة ، بحيث إذا قرأت عشرين شاعراً كبيراً فأنت أمام عشرين نسخة من الدنيا أو أمام عشرين مثال لها كل منها مخالف لغيره مستقل عنه فى طريقة تمثيله ، لأن الشاعر الكبير يشعر بكل شىء حوله ، فما من مظهر ولا مخبر إلا وله موقع من قلبه ، « ولا بد له كذلك من إدراك الدنيا كلها ، ولا بد لهذا الإدراك من صورة تختلف كثيراً أو قليلا من سائر الصور ، وهذا هو الذى نعنيه بفلسفة الشاعر ، ولا نتخطاه إلى معنى الفلسفة الشائع بين المفكرين ، لأنه يجسم كل شىء يراه بعينى الفنان فى عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات[1] .

ويرى العقاد — بناء على ماسبق — أن الشعر رسالة عقل إلى عقول ، ووحى خاطر إلى خواطر ، ونداء قلب إلى قلوب ، وأنه فى لبابه قيمة إنسانية وليس بقيمة لفظية ورسالته موجهة إلى عالم العقل والروح .

(١) راجع للعقاد : ساعات بين الكتب ص ١٢٩ ، وابن الرومى ص ٣١١ .

وفى توضيح ما ذهب إليه نراه يعترض على ما يقال من أن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر ، وإلا كان شعره كلاماً لا يوحيه وجدان ، يعترض بقوله : « من الكلمات التى تلاك ولا تفهم قول القائلين إن الشعر (وجدان) ، لأن الإنسان الهمجى له وجدان وله شعور ، ولكن وجدانه كوجدان الحيوان ، وشعوره لا يرتقى إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل ، والإنسان الصوفى له وجدان وشعور ، ولكنه إذا عبر عن وجدانه وشعوره دقّ تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين[١] » .

وفى تصوره أنه ليس شرط الوجدان أن يكون مقصوراً على أجهل الناس وأعجزهم عن التفكير ، لأننا لا نرادف بين معنى الجهل ومعنى الوجدان فى اللغة ولا فى مصطلحات الفنون والعلوم ، ويصحّ أن يشيع التعبير عن وجدان الجهلاء ولا يشيع التعبير عن وجدان النوابغ والأفذاذ ، ولكنها حينئذ مزية من مزايا الإتقان والارتفاع[٢] .

على أنه أخذ يدافع عن استخدام الفكر فى الشعر ، ذاهباً إلى أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير ويمثل لذلك الأدب ببعض الشعراء العالميين من أمثال شكسبير وجيتى والخيام وأبى الطيب[٣] .

على أن العاطفة — فيما يعتقد العقاد — تقوم على صدق الإحساس وعمقه وارتفاع طبقة التفكير ، ومن هنا يحدد علاقة الفكر بالحس والوجدان ، لأن نقص الفكر — فى تصوره — ليس بزيادة فى الحس والوجدان ، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة ، فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء[٤] .

على أن مزية الإنسان دائماً أن يحس حين يفكر ، وأن يفكر حين يحس ، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس ، فليس

---

(١) و(٢) عباس العقاد : بعد الأعاصير (المقدمة) ص ١٢ ، ١٣ .

(٣) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ١٣ وما بعدها .

(٤) الدكتور عبد الحى دياب ناقداً ص ٢٦٧ .

هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير ، ولا يكون الشعر كاملا حين يعبر عن إنسان ناقص فى ألزم مزاياه(١) .

ويرى العقاد أن الإحساس طبقات وليس بطبقة واحدة بين جميع الناس ، وكل طبقة من هذه الطبقات لغز مغلق بالنسبة إلى من يقفون دونها ولا يرتفعون إليها ، فإذا عبر أحد منها عن شعوره ولم يفهمه الذين يقصرون عنها ويهبطون دونها فليس ذلك بمخرجه من أفق الشعور الذى هو فيه ولكنه يخرجهم هم من ذلك الأفق الرفيع(٢) .

وينتهى العقاد إلى أن الفن والشعر وجدان إنسان ، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير ، ولن يخلو الشعر المعبر عنه من من هذا وذاك ، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه فى التفكير ، ولا يقال إنه أحس تماما لأنه لم يفكر تماما ، بل يقال إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير(٣) .

وفى ضوء ما سبق رأيناه يفهم الحب على أنه عواطف كثيرة ، وليس بعاطفة واحدة ومن هنا كان أقوى وأعنف العواطف التى تواجه النفس على انفراد ، ففيه من حنان الأبوة ، ومن مودة الصديق ، ومن يقظة الساهر ، ومن ضلال الحالم ومن الصدق والوهم ، ومن الأثرة والإيثار ، ومن المشيئة والاضطرار ، ومن الغرور والهوان ، ومن القنوط والرجاء ، ومن اللذة والعذاب ، ومن البراءة والإثم ، ومن الفرد الواحد والزوجين المتقابلين ، والمجتمع المتعدد والنوع الإنسانى الخالد على مدى الأجيال(٤) .

وفى اعتقادنا أن هذا التطور النقدى كان صدى لتطوره الشعرى فى هذه المرحلة ومن هنا راح يبحث عن بعض النقاد الأوربيين الذين لا ينكرون اتجاهه الشعرى ليستعين بهم على فلسفته . « فكولبردج » مثلا يذهب إلى أن رؤية الشاعر للحقيقة

---

(١) و (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٢٦٧ .

(٣) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ١٥ ، ١٦ .

(٤) راجع للعقاد : مجلة الهلال بتاريخ فبراير ١٩٤٧ تحت عنوان « فلسفتى فى الحب » .

هى وليدة « الامتزاج الحقيقى المباشر ، أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة ، ولا تتم هذه العملية دون توفر العاطفة لدى الشاعر ، ودون أن يهتز كيانه كله . وهكذا يعتمد نشاط الخيال على علاقة جوهرية بين الروح الانسانية والطبيعية ، وهذه العلاقة يدركها الإنسان الشاعر فى لحظة رؤيا عاطفية وعقلية معا[١] ، ومن هنا كان عقل الإنسان مرآة يعكس بها أجمل خصائص الطبيعة وأمتعها عند «ورد زورث»[٢] . وذلك لأن الشعر أكثر اللغات تثبيتاً لمبتكرات العقل التى تشتمل على عناصر المتعة والجمال ، باتصال الخيال بلهب العواطف حتى يكشف لنا ما هية النور عن مواضع الفكر الداخلية وتتخلل فى سائر أجزائنا فى تصور هازلت[٣] .

وفى ضوء ما سبق رأينا «رتشاردز» يرى أن الشعر يمثّل ظاهرة ذهنية ، بحيث يطابق التاريخ الذهنى للشاعر وإحساساته ومواقفه وقت الكلام والظروف التى تتحكم فيها فى المستقبل[٤] . كما أن روس Ross يذهب إلى أن الجمال هو القوة أو القدرة على إيجاد نوع خاص من التجربة فى الأذهان ، ذلك النوع هو المعروف باسم المتعة الجمالية ، أو الهزة الجمالية[٥] .

ومعنى هذا أن اقتصار العقاد على المواقف الجمالية فى شعره وتحاشيه لتدريب فكره قد يجعل منه شاعراً لا يرقى إلى تقديره هؤلاء النقاد ، لأن الشاعر لابد أن يروض نفسه على التجارب التأملية ذات الطابع الفكرى والنشاط الذهنى الذى يثيره جرس الكلام ومعنى الألفاظ ، وهذه هى القيمة الأكيدة للتجربة الشعرية فى تنظيم الذهن .

---

(١) Coleridge : Biographia Litteraria, Vol. 11, pp. 253-259 London, 1907.

(٢) Wordsworth : The Preface to Lyrical Ballads, p. 369 etc. London 1940.

(٣) Hazlitt : Lectures on the English Poets (on poetry in General) p. 1 etc.

(٤) I.A. Richards : Coleridge on Imaginarion, pp. 143-144.

(٥) Ross : The Right and Good, p. 127.

ومن ثم يرى وردزورث أن الشاعر يمتاز بقابليته العظيمة للتفكير والشعور ، وأن مشاعر الشاعر وأفكاره هي نفسها ما يختلج في نفوس الناس، لأن فكره يشكّل مجرى شعوره المتدفق المتصل ويأخذ بزمامه ، ذلك الفكر الذي يمثل كل ما معنى من مشاعر ، والذي يمكن الشاعر من وصف الأشياء والتعبير عن العواطف التي تنير عقل القارىء إلى حد ما وتزيد من عاطفته قوة وصفاء بحكم طبيعتها واتصال أجزائها التي تتمثل في الصور الذهنية(١) .

وقد كان لخروج العقاد على امتناعه عن المديح في المرحلة الأولى أثر في نقده ليفلسف وجود شعر المدح في المرحلة الثانية ، ويتضمن هذا الأثر وضع مقياس للمدح يتمثل في الصدق ، بحيث لا يضطر الشاعر إليه اضطراراً ، ولا يعبر فيه عن عقيدة صادقة ، أو عاطفة صحيحة ، وإنما يعبر عن رغبة في نوال الممدوح ، ومن هنا يرى العقاد أن المادح الذي يقول ما يعتقد أو يحس ، أو يتمثل ، أو يتخيل ، فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل والحماسة من حيث القدرة الشاعرية لا سيما إذا هو أثنى بما يوجب عليه الثناء في رأيه وضميره(٢) .

ولا ضير إذن على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيد في مدح عظيم يعجب به ويؤمن بمناقبه ، ولا ضير على الشعر أن يشتمل على باب المديح ، وإنما الخلاف في نوع المديح لا في موضوعه على إطلاقه ، فالشاعر الذي يملك أمره يتبع أسلوباً غير الذي يتبعه شاعر مغلوب على أمره(٣) .

على أنه يذهب إلى أن شعر المديح من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب في وقت واحد ، ولذا فيخطىء من يظن أن الأمم المترقية لا تمدح أو لا تقبل المدح من شعرائها ، إذ المديح جائز في كل أمة ومن كل شاعر(٤) ، ومن هنا يعد العقاد من المجددين شاعراً يمدح من يستحق المديح من الأحياء والأموات ، ويشرح لنا فضائلهم ويجلو لنا نفوسهم ، لأنه حينئذ يمثل

---

(١) Wordsworth : Preface to Lyrical Ballads, p, 369 etc.

(٢) و (٣) (٤) الدكتور عبدالحي دياب : عباس العقاد ناقدا ص٥٧٣ وما بعدها .

أمته فى مديحه كما يمثلها فى قصائده الاجتماعية مثل حافظ إبراهيم . بحيث لا يقف الشاعر أمام الممدوح فردا أمام فرد يثنى على شخص ممدوحه ، ويتملق سمعه ويعلن شكره ، كما هو واقع فى الشعر العربى القديم الذى تدور فيه العاطفة على الفردية غالبا(١) .

وفى ضوء ما سبق نرى العقاد لا يقبل المدح على إطلاقه ، لأنه يرفض شعر المدح الزائف الذى يمثل معظم الشعر العربى ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يخرج شعر المديح المقبول لديه من الشعر العصرى(٢) .

* * *

(د) التصوير الشعرى :

وقد تحدثنا عن الألفاظ فى شعر المرحلة الأولى التى وصفناها بأنها شبه تلقائية من حيث الانفعال والاختيار لبعض الألفاظ الخاصة به ، ونتحدث الآن عن الألفاظ فى شعر « ما بعد الديوان » تلك المرحلة التأمّلية التى كان يختار فيها ألفاظه فى معظم أشعاره التى يبدعها عن تأمل وتفكير لا عن تلقائية وعفويّة .

وقد مهد لهذا التطور اللغوى العقاد الناقد حينما أعاد طبع ديوانه الكبير فى مجلد واحد فى عام ١٩٢٨ ، إذ أنه أحدث تغيّرات هامة فى صياغته الشعرية ، فقد استبدل الألفاظ التى هى أشبه بالضجيج الذى كان مغرما به فى شبابه ، والتى كانت تهول القارىء بتهويلها وجرسها لا بمدلولاتها ، واستبدل بها ألفاظا توائم رصانة سنه وتجاربه ، ومن هذه الألفاظ قوله فى الجزء الأول من الطبعة الأولى ص ١٥ فى قصيدته « الليل والبحر » :

واكفهرّ الظلماء واسحنككَ الليـــل فلا فرق بين أعمى وهرّ

غير هذا البيت فى الطبعة الثانية من الجزء الأول ص ٣٢ إلى قوله :

ضل هادى العيون واحلولك الليل فلا فرق بين أعمى وهر

---

(١) و (٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٥٧٣ وما بعدها .

وفى ص ٢٦ من نفس الجزء فى طبعته الأولى « فكأن الفلك كريان » غيرها إلى قوله : « فكأن الفلك وسنان » فى الطبعة الثانية ص ٤٢ ، وقوله : « ما فرقته غرانيق وصلبان » ص ٢٧ ، استبدلها بقوله : « ما فرقته أقانيم وصلبان » فى الطبعة الثانية صفحة ٤٣ ، وقوله : « لو نعيب ابن داية » ص ٣٣ غيرها إلى قوله : « لو نعيب الغراب » ص ٤٨ من الطبعة الثانية . وقوله فى قصيدته « صورة الحبيب » ص ٤٣ من الطبعة الأولى :

صورة صادها الضياء إذا ما صاد طيفا حبائل الاعتام

استبدل بها هذه الصياغة فى ص ٥٦ من الطبعة الثانية :

صادك النور لا كما صاد طيفا فى شباك الكرى رسول الظلام

وقوله فى قصيدة المصور ص ٧٧ من الطبعة الأولى : « فكأنما تلك الطروس سجنجل » ، غير « سجنجل » بكلمة أخف منها ، وإن كانت لازالت غريبة على معجم كثير من الشعراء والقراء وهى « وذيلة » للمرآة أيضا فى قوله : « فكأنما تلك الطروس وذيلة » ص ٨٢ . وقوله فى قصيدة « القريب البعيد » : « لو أنك طيف تحتويه سجنجل » ص ٣٣ من الطبعة الأولى للجزء الثانى ، استبدل بها قوله فى الطبعة الثانية ص ١٥٩ بقوله : « لو أنك طيف فى مرائيه مقفل » . وقوله فى الشيب الباكر » : « يا مرحبا بصباح ليس يخلسنى » ص ١٧ من الجزء الثانى فى طبعته الأولى ، غيرها إلى « ليس يسلبنى » فى الطبعة الثانية ص ١٤٨ ، وفى قصيدته « شبان مصر » ص ٢٤ ط أولى :

لكنما المجد فى تزويق طليتها ماء توهمه الظمآن فى اللآء

استبدلها فى الجزء الثانى بقوله : « ماء السراب لعين الظامىء النائى » ص ١٥٣ ، إلى آخر التغييرات التى أحدثها فى الطبعة الثانية لديوانه من حيث الألفاظ .

ونود أن نقرر أن الفصل بين المرحلتين فى استخدامه للألفاظ ليس فصلا حاسما ، لأن الفصل الحاسم لا يكون إلا فى الأنحاء المادية . أما الأنحاء التى هى من عمل الذهن أو النفس فلا يكون الفصل بينها حاسما ، ومن هنا كان قولنا فيما سبق

أن هذه المرحلة تبدأ من « وحى الأربعين » من باب التوسع ، لأنه على الرغم من أن لغة العقاد الشعرية فى هذا الديوان لا تصل إلى مستوى المرحلة الأولى من حيث الجزالة والعمق والغرابة فى بعض الأحيان على المعاصرين ، إلا أنها تحمل فى أطوائها بعض الألفاظ الجزلة خاصة فى القصائد الطوال التى كان إبداعها بباعث شعرى أكثر منه عقليا ، وذلك كقصيدته « أكاروس » ص ٦٠ وما بعدها التى تلفح قارئها بالألفاظ الآتيـــة : مخضارة اسم معرفة للبحر ، ولم يتحوَّب أى لم يتجنب الذنب ، ومؤشب بمعنى متشابك ملتف ، ويوم عَصَبصب: شديد الحر أوشديد مطلقاً ، والمؤرَّب:المعقد المحكم. كما تلفح القارىء فى قصيدته « خليج استانلى أو حمام البحر فى الإسكندرية » ص ٨٨ كلمات لاتقل عن سابقتها من حيث الجزالة ، مثل اشترف بمعنى وقف منتصباً ، والطنف وهو مابرز من البناء ، وغير ذلك من الألفاظ التى تعثر عليها هنا أو هناك فى ثنايا الديوان ولكنها يسيرة لاتكاد تذكر بجانب المعجم الشعرى للديوان الأول ، ومع ذلك فإنها أكثر من الألفاظ الجزلة فى ديوانه « هدية الكروان » ، لأن شعره فى هذا الديوان يوشك أن تكون لغته كلغة الحياة العادية . . تلك اللغة التى كتب بها الأغلب الأعم من أشعار « وحى الأربعين » بل إنه كان يحاول أن يضفى على بعض الألفاظ الدارجة قيمة أدبية باستخدامها فى شعره مثل كلمة «العدَّاد » فى قصيدته ناسخ النور ص ١٥٦ من وحى الأربعين ، وكلمة « مفصّل » فى قصيدته « الثوب الأزرق » ص ٥٢ حيث يقول فى « هدية الكروان » : « جربها مفصل الأشياء » ، وكلمة « النصيب » فى الديوان نفسه فيقول : « وإذا النصيب أصابنى احتفلت » بل إنه كان لايمنعه أن ينزل إلى مستوى لغة الطفل حينما يتحدث على لسان الطفل ، وبذلك يحقق الواقعية النفسية ، والواقعية اللغوية ، من ذلك قوله فى قصيدة صور بها نفسية طفل مريض ، فجاءت لغتها طبيعية من الطفل ، بحيث ينطق « البيرة » « البيلا » و « شرب » « سُلب » (١):

البيـلا . البيـلا . البيـلا ما أحلى « سلب البيلا »

---

(١) عباس العقاد : هدية الكروان ص ١٣٩ .

وهكذا نجد فى هـــذه القصيدة أمثال هذه الكلمات . . « وديني » ، « الشيكولاتة » ، « تاتا . . تاتا » إلى آخر هذه الألفاظ التى استخدمها العقاد من معجم الطفل لامن معجم الحياة العادية ولا من معجمه هو . على أن العقاد لوحقق الواقعية النفسية بتصويره لإحساس الطفل ونفسيته ولم يحقق الواقعية اللغوية لما كان عليه أدنى ضير ، ولكنه كان من أكثر الشعراء استعداداً للنزول إلى واقع التجربة وتصويرها ، وذلك كما فى دواوين المرحلة الثانية من حيث لغته الشعرية أو الصدق الفنى بتعبير آخر ، ومن هنا لايرى القارىء تلك اللغة التى يقرأ بها ديوانه الكبير فى دواوينه الأخرى — والتى أسميناها فى أول هذا الفصل بالكلاسيكية الجديدة — لأن لغته الشعرية أخذت تتدرج شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى ديوان « عابر سبيل » فكانت لغة عادية يتعامل بها الناس فى حياتهم اليومية العادية .

وفى اعتقادنا أن هذا التطور يرجع إلى أكثر من سبب ، ومن بين هذه الأسباب اشتغاله بالصحافة وجريان قلمه بالكتابة فى كل يوم مما أدى إلى تطوّر لغته فى النثر كذلك ، إذ لم نعد نقرأ كلمة « الندس بمعنى الفطن » تقرع أسماع القراء فى مقالاته الأخيرة فى المرحلة الثانية فى شعره بعد ما كنا نألفها فى مثل قوله : « فلا يعسر على الندس البصير أن يلمح مسحة القطوب للحياة فى أسرة الشاعر العصرى الحديث (١) » ، ولم نعد نقرأ تضرى بمعنى تغرى مثل قوله : « وناهيك من سطوة هائلة تغرى بالتحدى وتضرى بالمناجزة (٢) » ، ولم نعد نرى فى مقالاته كلمة « موكاة أى مربوطة بالوكاء وهو الحبل » وهم يحسبونها موكاة خاوية (٣) » . لم نعد نسمع أو نقرأ مثال هذه الكلمات فى شعره ونثره ، واختفت من معجمه الشعرى وظهرت كلمات أخرى ألّفت معجما آخر هو بلغة الصحافة آنذاك أشبه منه بلغة الأدب أو الشعر بصفة خاصة .

---

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة صفحات ٢٧٨ ، ٦٣ ، ٧١ .

ومن بين هذه الأسباب اتساع ثقافته بحيث لم يعد معجمه الشعرى فى مرحلته الأولى يسعفه فى أداء الأفكار التى يتناولها والتأملات التى يعالجها لأن ألفاظه قد تعوق القارىء دون الوصول إلى لباب تجربة العقاد التأملية ، ولذا فإنه قد انتهج هذا النهج الجديد فى أداء شعره .

وقد يكون من الأسباب أيضاً رغبته وعنايته بالجماهير خاصة أنه كان كاتب الأمة ، أو أكبر الكتاب فى العالم العربى ، ويود أن يبلغ رسالته الشعرية إلى أكبر عدد ممكن ، ومن هنا نزل عن معجمه فى المرحلة الأولى إلى المعجم الذى تسيغه الجماهير وتتلقاه دون أن يعوق فهمها وتلقيها لشعره . ومما يقوى هذا السبب أنه حينما أزمع على إصدار بعض أشعاره فى عام ١٩٥٨ قال لنا إنه يريد أن يختار من أشعاره مايقوى على فهمه وتمثله المؤلفة قلوبهم فى الشعر والأدب ، فخرجت مجموعته الشعرية « ديوان من دواوين » مؤكدة لوجهة نظره إزاء المؤلفة قلوبهم فى الشعر كما يسميهم .

ومن بينها أيضاً أن يكون التطور فى ألفاظه حدث بناء على منهج جديد اتبعه فى الأداء الشعرى ، ناتج عن تطوره فى فهم رسالة الشعر وأنه لابد أن يعبر عن العاديين من الناس وعن كل ما نختلط به أو نراه فى البيت الذى نسكنه وفى الطريق الذى نعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل مايمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس (١) .

ولعل هذا السبب الأخير كان له أثر أكثر من غيره فى التطور اللغوى فى تجاربه الشعرية لاسيما أنه قد ثبتت شاعريته ورسخت بديوانه الكبير من حيث الأداء الفنى وقسوة القالب الشعرى فى نفوس معاصريه من أشياع المنهج العربى

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٥ .

القديم فى القصيدة العربية ، ومن هنا فلا ضير عليه أن يتطوّر فى عنايته بالتعبير عن تجارب شعرية دون تجارب أخرى ومعجمه اللغوى فى استخدام ألفاظ تواثم تلك الموضوعات .

* * *

ومن ثم تطورت نظرته النقدية فيما يختص بدور الألفاظ فى الصورة الشعرية ، إذ كان يحفل فى نقده أولا بالعناية بالألفاظ واستخدامها ، ومتانة التركيب ، ومن هنا كان فهمه للألفاظ على أنها نوع من اختزال المعانى ، ورموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ فى الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ، وبمقتضى هذا الفهم أنقص شاعرية المتنبى من الصفات الفنية نظراً لأنه لم يحتفل بالصياغة . ثم لاح له أن عدم الاحتفال بالصياغة لا ينقص من شاعرية الشاعر ولا يغض من قيمتها ، فاعترف بشاعرية المتنبى ، مع تسليمه بأنه لا يكترث بالمحسنات ولا يحفل بالصياغة فى بعض شعره ، وأن الرداءة فى شعره ليس مصدره نقص المران وقلة الخبرة ، ولكنه يرجع إلى طبعه ومعدن فكره(١) .

ورأى العقاد أن اللغة العربية فقيرة فى المعانى فطالب بوجوب توسيع اللغة الفصحى بوساطة نحت جملة من كلمات اللغة الدارجة فى بنيتها ، ونقل المصطلحات العلمية والفنية إليها . كما حدث إبان نقل الفلسفة اليونانية إلى العربية ، إذ دخل فى اللغة العربية كثير من مصطلحات اليونان . وحدثت فيها أوزاق واشتقاقات لم تكن تمس الحاجة إلى استعمالها من قبل (٢) .

على أن منهج العقاد فى شعره الأخير الذى يمثل المرحلة الثانية من حيث الألفاظ كان لا بد أن يودع الشاعر مع تحقيقه جميع التعبيرات اللغوية الرائعة التى يعتمد إيجادها على اختياره لإيحاءات الألفاظ ، إذ لا يخدم تجربته حينئذ سوى الألفاظ المتواضعة التى توحى له بعناصر جديدة قد يكمل بها تجربته . ومن ثم نفتقد فى شعر هذه المرحلة الألفاظ ذات الجرس المضمن بإيحاءات الشاعر لها كما رأينا فى

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٤٦١، ٤٦٢ .

(٢) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ١٠٨ .

شعر المرحلة الأولى . ولذا كان البون شاسعاً بين تصويره فى شعر الديوان الكبير وشعر هذه المرحلة من حيث الأداء واستخدام الألفاظ ومادتها وتلوينها حيث غدت فى المرحلة الثانية توشك أن تكون لغة الحياة اليومية فى الأغلب الأعم .

. . .

ونودُّ أن نقرر أن شعر العقاد فى المرحلة الثانية من حيث التصوير الشعرى لا يختلف عن شعر المرحلة الأولى إلا فيما يترتب على اختياره للألفاظ المتواضعة التى يشكل بها تجربته ، والتى تقرب من المواد التى يستخدمها الناس فى الحياة اليومية .

فهو مثلا لا يرتكز فى التعبير على تقليد القدماء فى الفكر واللفظ ، لأن التقليد لا يتفق وشعوره بالأنا الذى يستولى عليه ، بل كان يرتكز على أصالته فى تعبيره ليحقق ذاته التى يحس بها ويحاول إبرازها .

ومن ثم رأيناه يتمرد فى شعر هذه المرحلة — كما تمرد فى المرحلة الأولى — على المحسنات البديعية التى كان القدماء يبالغون فى استخدامها ، فلا يستخدمها عن قصد وتكلف — كما قلنا فى الفصل السابق — ولذا لا نراها فى شعره إلا نادراً . من ذلك طباق الإيجاب بين برء وسقام ، وصلح وخصام ، وشمس وظلام فى قوله(١) :

آه من برئى ، وآه من سقامى آه من صلحى ، وآه من خصامى
آه من شمسى ، وآه من ظلامى آه من لذعة آه فى جواها

وكذلك طباق السلب بين أن تغفلوا وأن لا تفهموا فى قوله(٢) :

ما على دنياكمو أن تغفلوا أبدَ الدهر وألا تفهموا

والجناس بين ملك ومَلِك فى قوله(٣):

ودعت مُلك الدنيا وودعنى مَلِكٌ إذا همّ قلما رجعا

(١) عباس العقاد : أعاصير المغرب ص ٧٢ ، ٧٣ .
(٢) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٢٥ .
(٣) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٨٤ .

والمقابلة : التى تكثر فى هذه المرحلة التى كان العقاد يستخدم فيها المنطق استخدام الفنان المبدع — كما قلنا سابقا — فتخرج جزئيات تجربته على هيئة فروض تنتهى بنتيجة كلية كما سبق أن بيّنا ذلك فى عملية الإبداع ، ومن ثم كانت المقابلة عنده طبيعية غير متكلفة ، لأنها توائم فكره وتوضح معانيه التى يقصدها مثل قوله(١) :

الشرُّ ثمة كان شراً كاسمه والخير كان كما علمت سرابا
وجه اللئيم إذا استهلّ ومثله وجه الكريم إذا اضمحل وذابا

ومثل قوله(٢) :

فالناس يرضون عمّن ليس يحفلهم ويغضبون على مَنْ يحفل الغضبا

وقوله (٣) :

بعتم كرى الغانى وطيبَ رقاده وبه اشتريتم يقظة اليقظان

وقوله (٤) :

وقيل من عاث شرا فهو محتسب ومن حمى الناس فهو الآثم العادى
ربّ حق فيه نفيس ومرزو ل ، ومين يرجى ، ومين يخيف

وقوله (٥) :

فربّ خلود كقيد السجـــين ، ونسيان قوم كفكّ القيود

وقوله (٦) :

كم صام سعدٌ عن مناهل حوضه ويعبُّ مغتصب ، وينهل غاشم

وقوله(٧) :

كم عاقـــل فى الاقتحا م ، وجاهل فى الارتداد

---

(١) و(٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ، ٧٢ ، ٨٤.
(٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ١٩٠
(٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١١١ ، ١١٢.
(٥) ، (٦) ، (٧) عباس العقاد : أعاصير مغرب صفحات ٢١ ، ٩١ ، ١٠٠.

وقوله(١) :

دع الحق جلاب العداوة وادعهم إلى الوزر . وانظر حسن عاقبة الأمر

. . .

والدارس لشعر المرحلة الثانية يرى العقاد لم يحتفل فى شعره بالصور المجازية — اللهم إلا ما جاء منها عفوا — كموقفه منها فى المرحلة الأولى تماماً ، إذ أنه لا يقصد إلى المجاز ولا يتكلفه ، وما وجد منه جاء عفويا . وذلك كقوله فى حظه(٢) :

إذا كان حظّ الناس أعمى فإن لى على الغيب حظا لا يزال بصيرا
يظلّ يحاشى كل خير كأنه يحاذر خلّاً ، أو يردّ مغيرا

فنى كل من « يحاشى ، ويحاذر ، ويرد » ، صورة خيالية وظل نفسى ، لأن التحاشى أو المحاشاة يستلزم نوعاً من الاختيار والإرادة والوعى الحر ، ونوعا من القدره ، وكل هذه لا تتوفر لحظ العقاد إلا على سبيل المجاز الذى تطلّبه الموقف للوقوف على صورة الفكرة والشعور .

ومثل قوله فى التعبير عن غرامه بحبيبته (٣) :

رضنا الغرام رياضةَ الفـ ـرس العصىّ فأذعنا
لا جامحا قلقاً ولا تعباً يئنّ من الوَنى
أنعم بذلك مركبا بين العواثر ليّناً

فهذه صور خيالية لا تغنى العبارة الحقيقية غناءها فى هذا الموضع ، لأن المجاز حينئذ هو التعبير الأصيل الذى لا يغنى سواه فى رسم الصورة المرادة .

. . .

ولم تتغير تشبيهاته فى شعر المرحلة الثانية . فنراه يشبّه حبيبته حينما يلتقى بها فى الشتاء والعيون تهبها من حولها ، على حين تروى نفسه بحسنها العطر ، بأنها

(١) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٣١ .
(٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٦٢ .
(٣) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٥١ .

فى حسه وخياله وشعوره ألف ربيع لعينيه ادخرته له العناية به ، بل ألف حب لقلبه مختصر فى حبيبته (١) :

كأنها والعيون تنهبها والنفس تروى بحسنها العطر
ألف ربيع للعين مدخر بل ألف حب للقلب مختصر

ونجوى النجوم فى لمحتها همس كهمس الثغر حين يبسم ، أو كهمس الشيخ حينما يسر بسرور أحفاده(٢) :

وفى لمحتها همس كما يبتسم الثغر
كهمس الشيخ قد سر بأحفاد له صغروا

ويشبه شكوى سلع الدكاكين فى أيام البطالة بالحبس والركود ، ورغبتها فى أن تعرض على الناس وتباع بشكوى الجنين الذى لا يفضل أمان الغيب على مضانك الحياة وآلامها(٣) :

كالجنين وهو فى الغيب سجين
إن تحذّره أذى الدنيا وآفات السنين
قال هيا حيث أحيا
ذاك خير من أمان الغيب والغيب أمين

ويشبه المنزل فى الشتاء وخوف العابر به حينما يمسى كأنه طريد هيكل ملفوف بالظلام ، ويتلفت العابر حواليه ، وكأن هناك طاردين له يطاردونه (٤):

فكأن عابره إذا أمسى طريدة هيكل
متلفّتا من طارد به محاذراً ممن يلى

ويشبه إحساس كلبه « بيجو » بوقت رجوع العقاد ومسامرته له واستقباله بإحساس من يعلم وقت رجوع العقاد على الحقيقة(٥) :

وسابق حينا إلى مدخلى
كأنه يعلم وقت الرجوع

ويشبه الحرب الدعائية بأنها أشد هولا من السيوف المشتجرة فى ميدان الوغى(٦):

---

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١١١ .
(٢) و (٣) (٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٤٨ ، ٥٠ .
(٥) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ١٧٥ .
(٦) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٦٤ .

ما الوغى والسيوف مشتجرات كالوغى والسيوف فى الأغماد
من حروب على اللسان صراح وحروب مكنونة فى الفؤاد
وأباطيل فتنة وضـــلال وعقابيل محنة وفساد

وقد تحدثنا فى المرحلة الأولى عن السبب فى تمرد العقاد على المحسنات البديعية، وعن قلة التعبيرات المجازية فى شعره ، وعن اتجاهه فى التشبيه الشعرى ، والأسس النقدية التى وقف عندها ليدعم بها اتجاهه الشعرى فى هذه الظواهر الفنية لديه ، ومن هنا لا داعى للحديث عنها مرة ثانية فى هذا المقام .

. . .

وقد عرفنا فى الفصل السابق حينما تحدثنا عن الصورة الشعرية لدى العقاد أنها تمر بمرحلتين : إدراك من الخارج إلى الداخل وهو الإدراك الحسى ، والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج ، وهو التعبير ممتزجا بالخواطر التى تتلقاها النفس ، لأنه ينقل لنا الشىء الحقيقى لا كما يبدو للحس ، بل ينقل لنا شكل هذا الشىء كما يقع فى نفسه العبقرية الواعية التى تنظر إلى معانى الأشكال المجردة لا إلى مادتها المحسوسة .

على أن الصورة الشعرية فى المرحلة الثانية لدى العقاد قلما تجتمع لها العناصر التى كانت تتوفر لصورته الشعرية فى المرحلة الأولى وهى المنظر كله ، وعنصر اللون ، واللمس ، والوقت الذى تراها فيه ، والموقع الذى تقع فيه من المكان ، والحركة .

ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى إسرافه فى التأمل وتعبيره فى تجاربه عن القضايا الذهنية التى تحد من طاقته الشعرية فى التصوير ، ومن ثم غدا تصويره مجرداً من الإيحاءات والظلال فى الأغلب الأعم ، وذلك مثل قصيدته « على الشاطىء » التى يصور فيها أثر نزول المصطافين فى البحر والثورة النفسية الجائشة فى وجداناتهم وشراهتهم فى حب الحياة وملذاتها ، وعلاقة الإنسان بالحياة والخداع(١) :

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٣٠ ، ٣١ .

نزلوا شطك غيداً وشبابا ومشيبا
طلبوا فى الماء بردا فذكا الماء لهيبا

* * *

وردوا البحر عطاشا رشفوه . غرفوه!
لو يكون البحر بحرا من سرور نزفوه

* * *

المساكين يبدون من الدنيا اتساعا
اخدعوها ، فهى لا توسعكم إلا خداعا

فهذه الصورة لم تستكمل عناصر التصوير السابقة ، لأنها تفتقد عنصرى الزمن ولكنه أضفى عليها الحركة النفسية التى يمور بها وجدانه .

وقد برع العقاد فى تصوير الحركة النفسية فى شعر هذه المرحلة كبراعته فى تصويرها فى المرحلة الأولى ، من ذلك تصويره للحركة الجائشة فى نفس كلبه « بيجو » حينما يقول : إن خطوة « بيجو » أمام باب حجرة العقاد وهو ذاوى القدم ، وينظر إلى العقاد نظرة حانية معبرة تبرح آلام العقاد حينما يتذكرها بعد موت كلبه(١) :

خطوته . . يا برحها من ألم
يخدش بابى وهو ذاوى القدم
مستنجدا بى ، ويح ذاك البكم !
بنظرة أنطق من كل فم
يا طول ما ينظر ! هذا فظيع

فالعقاد فى هذه الصورة لا يعبر عن الحركة النفسية فحسب ، ولكنه يجسدها ويشخصها فى استنجاد كلبه وفى نظرته المعبرة فى بلاغة تفوق بلاغة اللسان من الإنسان .

وقد قلنا إن التشخيص لدى العقاد يمثل ظاهرة فنية قلما تتوافر لغيره من الشعراء وقد لازمته هذه الظاهرة — نادرا — فى شعر المرحلة الثانية ، فهو

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ١٨٧ .

مثلا يشخص الربيع ويجسده حينما يتمثل الربيع له فى روضة ، أو فى طلعة حسنة ، أو بسمة شفة ، فيقطف الأزهار ويرتشف الشفاه(١) :

هات الربيع الغضّ لى كله ... فى روضة ، بل طلعة ، بل شفَهْ
إن فاتنى جمع أزاهيره ... فى قطفة ، فالرأى أن أرشفَه

ويصور يوم لقاء حبيبته تصويراً مجسداً مشخصاً فى حركة حية مما تنبض به الحياة الظاهرة الملموسة للعيان فيقول : إن شوقه إلى موعد صاحبته يكاد يجذب له « غدا » من وكره ، أو يكاد يطفر من دم العقاد ، ويطالب هذا اليوم بأن يسرع بأجنحة السماء جميعها إن لم تطعه أجنحة النجوم ، وأن يتخطّى الشموس لكى يأتى قبل موعده ، وأنه لا يضر الدهر تقدّم يوم منه على الأيام الأخرى(٢) :

يا يوم موعدها البعيد ألا ترى ... شوقى إليك ، وما أشَاقَ لمغنم ؟
شوقى إليك يكاد يجذب لى غدا ... من وكـره ، ويكاد يطفر من دمى
أسرع بأجنحة السماء جميعها ... إن لم يطعك جناح هذى الأنجم
ودع الشموس تسير فى داراتها ... وتخطّها قبل الأوان المبرم
ما ضرّ دهرك إن تقدم واحد ... يا يوم من جيش لديه عرمرم

وعلى عكس ما سبق نراه يصوّر الزمن فى حركة بطيئة متكاسلة ، وذلك كتصويره للصبح بأنه يمشى على استحياء ، وهو خائف يترقّب ، كشبية من يطرق الدار وهو غير آمن لما بداخلها ، فهو إذن يتلفت يميناً وشمالا فى حركة نفسية مليئة بألوان الصراعات المتضاربة(٣) :

ومشى الصبح على مهلٍ كمن ... يطرق الدار على غير أمان

وفى نفس الاتجاه نراه يجسد المعنويات فيبرزها فى صورة محسوسة وذلك كتجسيده للخيانة وتشخيصها حينما يقول للغانية التى أحبها فى شيخوخته بأن تأخذ عشيقين مثل العقاد أو أن تأخذ الناس جميعاً ، وترتّب لهم مواعيد اللقاء ، وإنها

---

(١) عباس العقاد وحى الأربعين ص ٣٦ .
(٢) و (٣) عباس العقاد : هدية الكروان ٤٧، ٥٤ .

إن خدعت العقاد النبيل فإنها ستنخدع من نذل ماكر ، وتشرب كأس الخديعة مرا حتى يقال لها إنها جنت(١) :

خذى عشيقين مثلى لا بلْ خذى الناس طرًّا
يلقاك هـذا بليل وذاك يلقاك ظهرا
إن تخدعى ربّ نبلٍ يخدعك نذلان مكرا

وتشربى الجام مرًّا
حتى يقـال جننت
قد هنت والله هنت

وتصويره للصحف بالخلاعة ، وأنها كالبيوت التى تقام للدعارة وتزف فيها الصبايا ، وأن القائمين عليها لا يصلحون لقيادة الفكرية(٢) :

صحائفٌ أم بيوت فيهـا تزفُّ الصبـايا
مسترخيـات الهوادى معـرَّضات الخفـايا
منْ كان يفعل هذا جهرا أمام البرايا
فكيف تلقـاه سرا إذا كشفـت الخبايا

ومن هذا الضرب كذلك تشخيصه لصوت الكروان وتعبيره عن بعده المكانى(٣) :

بينا يقـال قريب كأنه الوجدان
إذا به فى صداه كأنه كيوان
إن كان فى السمع طيف فأنت يا كروان
صـوت ولا جثمان لحن ولا عيدان
كأنه هاتف فى فضـائه حيران
أو رجع صوت قديم يعيده الحسـبان

---

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٢٩ .
(٢) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٣١ .
(٣) و (٤) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢١، ٢٤ .

على أن العقاد يوضح لنا طريقته فى التجسيد والتشخيص للصور الشعرية بقوله شعراً(١) :

خذ من الجسم كلَّ معنى ، وجسِّم ... من معانى النفوس ما كان بكرا
حبَّذا العيش يبدع الفكر جسما ... نجتليه ، ويبدع الجسم فكرا
ويرى الفن كالحياة حيـــاة ... ويرى للحياة فنـا وشعرا
ضلَّ منْ يفصل الحياتين جهلا ... واهتدى من حوى الحياتين طرًّا

* * *

هـ — الوحدة العضوية :

يرى الناظر فى شعر المرحلة الثانية أن العقاد لم يستخدم فيها الهيكل المسطح إلا نادراً ، وكذلك الهيكل الهرمى ، على حين أكثر من استخدام الهيكل الذهنى ، لأنه يوائم شعر هذه المرحلة التأملية الذهنية ، ومن هنا استخدمه العقاد واعتمد عليه فى بناء قصائده أو مقطوعاته فى هذه المرحلة ، حيث إن الحركة الشعرية فى شعره كانت تتمثل فى معالجة القضايا الفكرية ومناقشتها بأسلوب الشعر ، وذلك مثل مقطوعة « ضلال الخلود » التى يناقش فيها فكرة الخلود بالنسبة للشعراء ، ويرى أن الشاعر الأول أخلد من شعراء اليوم(٢):

ضلَّةً للخلود نأسى عليه ... أخلد الخالدين فينا دعىٌّ!

وقصيدته « يوم ميلادى » التى يتحدث فيها عن عيد ميلاده التاسع والخمسين، فيتحدث عن علاقته بالدهر والحياة ، وحيرته فى الوجود(٣) :

غاية الأمر أظانين ، وبعض الظـّن يأثم

ويتساءل عن الغيب وعن مصيره بعد الموت ، فهل يعدم أم لا ؟ ولكنه يجيب بأنه لو كان شيئاً قبل مولده ، فإنه لا يعدم ، ولو لم يكن شيئاً ، فإنه لا يندم ، لأنه حينئذ يفقد الشعور بالموت(٤) :

---

(١) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢١، ٢٤ .
(٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٣٥، ٣٦ .
(٣) و (٤) عباس العقاد : بعد الاعاصير ص ٢١ وديوان من دوواين ص ١٣ .

أيّة الحالين قل لى بعد طول العمر أسلم ؟ !

ومما يؤيد ما قلناه أن العقاد حينما نشر هذه القصيدة فى مجموعة « ديوان من دواوين » أعمل فيها قلمه فقدم فيها وأخر ، ليحدث فيها حركة ذهنية بحيث ينتقل القارىء فيها من فكرة إلى فكرة حتى تنتهى إلى حكم عام كما رأينا ، إذ كانت خاتمتها فى صورتها التى نشرت بها فى ديوانه «بعد الأعاصير» لا تنهى المشكلة التى يتناولها بعد الموت : (١)

صفقة الأعمار فيها قلّة الخسران مغنم

* * *

وقد قلنا فى الفصل السابق إن الوحدة العضوية ليست على نسق واحد ، وأن شعر المرحلة الأولى لا يعتمد — فى الأغلب الأعم — على العنصر القصصى بصفة عامة ، والتاريخى بصفة خاصة قدر ما يعتمد على التجارب النفسية والاجتماعية .

ونقول فى هذا المقام: إن العقاد سار على نفس المنهج فى بناء القصيدة بناء عضوياً من حيث الإبداع والأسس النقدية التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق ، ولم يختلف شعر هذه المرحلة عن شعر المرحلة الأولى إلا فى أنه يفتقد العنصر القصصى تماماً ، ومن هنا يفتقد الوحدة الثابتة التى تقوم عليه وتعتمد على ترتيب الحوادث فى القصيدة بعضها على بعض فى سببيتها وتسلسلها الطبيعى .

ومعنى هذا أنه لا يتحقق فى شعره سوى الوحدة العضوية الحدسية ، وأقرب مثال لها قصيدته « بعد صلاة الجمعة » ، وهى تصوير لعدد من النماذج البشرية يستنفد مختلف مشاعر الناس عقب الصلاة الجامعة ، والوحدة العضوية فيها خلايا ها الألوان لا الأنغام ، لأن الموقف يعتمد على التصوير لا الإيقاع ، والصورة فى تمامها عبارة عن شخصيات مفضوحة الأعماق ، مكشوفة الأسرار ، يتلو بعضها بعضا فى حشد من الناس ، متفرقين بعد الخروج من صلاة الجمعة ، وليست هذه الشخصيات بغريبة عن الحشد ، وإنما هى عناوين لصنوف هذا الحشد المتباين النفوس والمشاعر .

---

(١) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٢١ .

ونقطة الانطلاق الفنى فى هذه القصيدة تهيء جوها أو جو الصورة ، فالوجوه تحمل علامات القلوب ، ولكن الانسان لا يستطيع فهم الوجوه إلا إذا كان لبيباً ، وهو قبل أن يكون لبيباً ، يجب أن يكون قريباً من المسجد حتى يدرك الحالات النفسية إبّان تضوجها ، وقبل أن تجترفها حالات أخرى تعفى عليها: (١)

على الوجوه سيمةُ القلوب فانظر إلى المسجد من قريب
وقفْ لديه وَقْفة اللبيب فى ظهر يوم الجمعة المحبوب
إنك فى حشد هنا عجيب

وأول نموذج فى الصورة ، ذلك الذى أدى الصلاة ، وكأنه أدّى دَيْناً يرهقه ، ولذا فقد ارتاح منه ، إذ لن يطالب به :

هـذا الذى يمشى ألا تراه كأنما قد حُمِلتْ ، يداه
سفتجة(٢) ، صاحبها الإله ذاك هو الدَّين ، وقد وفّاه
فليس للدائن بالمطلوب

والنموذج الثانى فى الصورة . هذا الذى يفيض قلبه بالبشر على وجهه ، ويكتم سراً فى أعماقه ، لا يبوح به إلا لمن ألف أن يبوح به إليه ، فى هذه اللحظات القدسية ، وهو فى هذه اللحظات حبيب يناجى حبيبه ، وليس بذى دين يؤدى دينه :

وذلك المبتسم الرصين كأنه بسرّه ضنين
أصغى إليه سامع أمين فهو إذا صلى كمن يكون
فى خلوة النجوى مع الحبيب

وها هو نموذج ثالث فى الصورة ، إنه ذلك الذى استغل الصلاة الجامعة ليعرض صلفه واختياله ، وملابسه ، وهو بهذه الصورة النكراء لا يوحى بأنه كان يستشعر أنه كان فى حضرة ذى الجلال ، وإنما كان يشعر أنه فى عرض أو احتفال يزدهى فيه ، بصلفه واختياله ، وملبسه على المحروم والمسلوب :

---

(١) عباس العقاد : طابر سهيل ص ٣٢ .
(٢) السفتجة : ورقة التحويل المالى .

وانظر إلى صاحبنا المختال في حلّةٍ ضافية الأذيال
أكان في حضرة ذي الجلال أم كان في عرضٍ أو احتفال
يزهى على المحروم والمسلوب

والنموذج الرابع ليس بشخصية واحدة ، ولكنه نموذج لشخصيات متباعدة الأحاسيس متفاوتة المشاعر ، لا تربط بينها جميعاً إلا رابطة الدعاء إلى السماء أن تبلغها أمنية من أمانيها ، ثم هي تبدو بعيد الخروج من المسجد ، وكأنها في انتظار رَدّ السماء ، وهي حتى في هذه الحالة ، لا تبدو عليها لمحة من تشابه لاختلاف أمنية كل واحد منها ، ولاختلاف درجة الثقة في الوصول إليها :

وكم من مُصَلٍّ خافت الدعاء كأنما نصّ إلى السماء
رسالةً في عالم الخفاء فلا يَنى يبدو لعين الرائي
كالمتَرجي أوْبَةَ المكتوب

أما النموذج الخامس ، فهو ذاك الشيخ الموفور الخير ، الذي يبدو عليه الفرح للقاء الأحباب فينطلق ، ويخرج عن هدوء الشيخ إلى خفّة التلميذ لاقى رفاقا له من التلاميذ عادوا إليه عودة الغريب :

وربَّ شيخ من ذوي(١) الخلاق فرحان بالجمع وبالتلاق
كأنه التلميذ في انطلاق بين تلاميذ له رفاق
عادوا إليه عودة الغريب

وبعد أن استنفد شاعرنا نماذج المصلين ، ترك الفرشاة ليتأمل الصورة الغريبة ، صورة ذلك الحشد الذي ذهب ليؤدي عملا واحداً فخرج بعد الأداء ، مختلف الإحساس ، متباين الشعور ، متعدد الحالات النفسية . ثم يعلل الشاعر سر اختلاف هذا الحشد العجيب في بيت الله تعالى ، بأن الناس لم ينسوا في أرض الله النضال ، فكيف يحتويهم بيته أمثالا :

---

(١) البيت بالصورة التي ورد بها في الديوان مكسور لأنه يقول : « ورب شيخ من ذي الخلاق » ولكي يصح لابد أن يقال « ورب شيخ من ذوي الخلاق » ولعله خطأ في الطباعة ، والخلاق : الخير الوافر .

تجمّعوا فى بيته تعالى وافترقوا فى جمعهم أحوالا
وهل نسوا فى أرضه النضالا فيحتويهم بيته أمثالا
على اختلاف السِّمْت والنصيب ؟

ويشع من موكب التأمل خاطر ساخر ، متهكم لاذع ، يركزه شاعرنا فى قوله :

لعلّهم صلوا له ارتجالا فاختلفوا ما بينهم سؤالا
فلو أجاب السائلين حالا صب على رءوسهم وبالا
وألحقَ المخطىءَ بالمصيب

والتأمل هنا ليس غريباً عن الصورة ، إذ الصورة ستوحى به إلى كل من يستوعبها استيعاب اللبيب القريب منها ، ومن التصوير والتأمل تتكوّن البنية الحية لهذه القصيدة . وهنا نلاحظ أننا نستطيع دون عسر ، أن نغير من مكان النماذج فى القصيدة ، وليس هذا علامة خلل فى البنية الحية أو وحدتها العضوية ، لان أمكنة هذه النماذج ، لا تغير ولا تبدل فى تكامل الصورة ، ولكن هناك عاملا يثبت كل نموذج فى مكانه من القصيدة ، وهو التتابع فى حشد المصلين . . تتابع هذه النماذج بنفس أمكنتها أمام الشاعر ، لان ذلك يساعد على تتابع القصيدة فى قياسها حتى تنتهى إلى نتيجتها المنطقية ، وإلى رسم الصوره التى أرادها الشاعر منها ، فيطلعنا إذن على ما كان بين أيدينا غائباً عنا من صور الحياة وأنماطها ، لأنه يجلوه فى مرآة نفسه الخاصة . ثم يمضى بعد هذا الاستعراض ، يطرق الفلسفة العامة فى دعابة وفسحة فى النفس ، تتلقى هؤلاء الأحياء المختلفى المطامع والأهواء تَلَقّى الوالد العطوف لأبنائه وهم يختلفون منازع واتجاهات ، وهو يبتسم ابتسامة التهكم الرفيق: (١)

تجمّعوا فى بيته تعالى

وعلى أية حال ، فهذه قطعة يبعثها مشهد مألوف للجميع وهو على قارعة الطريق ، ولكن المارة لا بد لهم من عين وذهن ونفس لتراه وتدركه ، ثم تتغلغل فيه .

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٣٣ .

ومن هذا الضرب قصيدته التى رثى بها زميله عبد الرحمن شكرى ، ويمكننا أن نغيّر فيها موضع الأبيات فى داخل الصورة الواحدة ، وبتعبير آخر فى داخل الدفقة الشعورية التى تمثل الموجة الانفعالية ، وهذه القصيدة عبارة عن نفثات حارة ، وصرخات حيّة اكتوى بها قلب العقاد بفقده لصديقه عبدالرحمن شكرى بعد فقده لإبراهيم المازنى صديقه وخليله .

وقد صور لنا العقاد فى هذه القصيدة إحساسه بالفجيعة تاماً بأنغامه الشجية وألوانه القاتمة ، ولذا فإن الوحدة العضوية تنمو فى هذه القصيدة نمواً داخلياً حياً يتخذ مادة بنائه ونموه من تصويره النفسى وإحساسه بالفجيعة فى فقد شكرى ، ومن تصويره لمنزلة الميت وفداحة خطبه .

وتبدأ القصيدة نموّها الفنى بصرخة حية يطلب فيها شاعرنا اللحاق بزميليه اللذين فقدا قبله ، مُرحباً بذلك ، لأن الفراق الحق هو أن يصبح العقاد فى الحياة دون زميليه (المازنى وشكرى) اللذين كانا كلّ شىء فى حياته ، وكانا عوضاً عن شبابه الذى أدبر وولى ، وأنه بفقدهما قد زاد فقداً على فقد : (١)

بعدَ إبراهيم شكرى اليوم أودى ... قرِّب الرحل لقد قاربت جدّا
قرِّب الرحل ورحِّب بالنوى ... النوى فى العيش أن تمسىَ فردا
كنتما بعد شبابى عوضاً ... فأرانى زدت بعد الفقد فقدا

ثم يحلق العقاد بخياله فى الأيام التى عاشها هؤلاء الثلاثة ، وكيف كانت صحبتهم ، ويتمنى أن تعود ساعة من تلكم الساعات ويبذل فى نظيرها الخلد . . ساعة من ساعات الصمت والأمانى والأحاديث العذاب التى تنقضى فى الهزل والجد ، أوساعة يؤدى فيها كل من حصَّلَ مقالا فى الصباح يؤديه أمام زميليه فى المساء والمعانى التى يرسمونها صوراً قبل كتابتها بالقلم على الورق ، ثم يهب الفقيديه عرفانه ، وينتظر منهما ما يفيضان به من عالمهما المثالى ، ويتمنى لو أن روضة واحدة تمنحهم خير ما فى نبتها من الزهر والشهد :

أبذلُ الخلد وأفدى بالمدى ... ساعةً من تلكم الساعات تُفدى
ساعة بين سكوت ومُنىً ... وحديث ينطوى هزلا وجدا

(١) راجع : جريدة الأخبار بتاريخ ١٨ من ديسمبر ١٩٥٨ العدد ٢٠١٠ .

ومقالٍ كلٌّ من حصّله مُصبحاً أدّاه مُسيّاً فتأدّى
ومعانٍ نجتليها صوراً قبل أن تملى على الطرس وتبدى
لكما صفوة عرفانى ولى ماتفيضان به أخذا وردّا
روضة واحدة تمنحنا خير مافى نبتها زهراً وشهداً

ثم تنتهى تلك الموجة لينتقل إلى موجة أخرى تتداخل مع الأولى ، حيث تربطها تلك الوشيجة الشعورية التى أوحت بالموجة الثانية بعد تعبيره عما يعتمل فى نفسه إزاء فقده لصديقيه وصحبتهم وما طرأ عليها من غضب المازنى وشكرى وحيرة العقاد بينهما ، ولذلك نراه يبذل أقصى ماوسعته نفسه من تسامح مصوراً فى الخلد الذى يسعى إليه كل إنسان . . ببذله من سخاء وسعة لمن يمنحه ساعة يشفى بها قلبى صديقيه اللذين صدا عن بعضهما البعض تلك الساعة التى يأمل فيها العقاد أن يذهب فيها الغضب الذى طغى ثم استبد بعد ديقيه وهما صنوان ، وذلك لأنهما نفرا من بعضهما نفرة ليس الباعث عليها حقد فى القلب ، إذ أنهما ليساعدوّين ولم يحملا ضغن الأعداء الذين يستعدون للقتال ، ولكن الباعث عليها إنما هو ماوقع فى نفسيهما من العتب اليسير الذى يحدث بين من ألفوا الصحبة ، كذلك العتب الذى يحدث بين الملائكيين إذ أنهم يكونون شديدى التأثر والحساسية :

أبذلُ الخلد وأفدى بالمدى ساعة أشفى بها قلبين صدا
ساعة يذهب فيها غضب بين صنوين طغى ثم استبدا
نفرا وا أسفى بينهما نفرةً ماعرفت فى القلب حقداً
لم يكونا بالعدوّين ولا حملا ضغن عدوين استعدا
أيسر العتب شديد بين من ألفوا الصحبة كالأملاك ودّا

. . .

ثم يتطوّر هذا العتب اليسير بين الصديقين تطوراً لادخل لهما فيه ، وذلك لافتراقهما فرقة باعدت بالهجر بين موطن عمل كل منهما ، ولكن هذه الفرقة لم تؤثر فى نفس كل منهما ، لأن العقاد يعرف دخيلة نفسيهما وما انطوت على رضاً صاف يفوق صفاء الظلّ وندّاه .

ثم يتساءل عن السبب فى البعد والاختلاف ، ولم طال الهجر إمعاناً وشداً ،

ويتمنى بعد ذلك أن لو تمَّ اللقاء بينهم قبل افتراقهم وذهاب كل منهم إلى لحده :

غضبا فافترقا فاستترسلت فرقة الموطن هجرانا وبُعْدا
أنا أدرى ما انطوى بينهما من رضاً أصفى من الطّل وأندى
فيمَ كان البعد فيمَ اختلفا فيمَ كان الهجر إمعاناً وشدا
أفلا كان لقاءٌ بيننا قبل أن يفترقا لحدا واحدا

ثم تتداخل موجة أخرى يفيض بها شعور الشاعر ، وفيها ترتفع عاطفته إلى القمة حين يخاطب فقيده بأن الأمر قد نفذ فيه قضاء الله ، ولا تستطيع يد أن ترده لا بل أن تتصدى له ، وأنت فى حياتك قد عفت دنيا الناس فاترك أعينهم تتخبَّط برمدها فى العشواء بعد النور ، ولقد أسلفت نفسك سأما أشد من الموت وأقسى منه . . من الموت الذى دهمك الآن . . هذا السأم كان من كل شىء . . من المجد ، ومن فتنة الخلق بذلك المجد ، ومن الود ساعة يصفو ، والحب ساعة يحلو ، ومن العيش الرغيد ، وحتى من الحسن وما فى معناه أو ماجاوزه :

إيهِ شكرى قضىَ الأمر فما من يدٍ قادرة أن تتصدى
عفت دنياهم فدع أعينهم تتلقى النور بعد العشو رمدا
أنت قد أسلفتها قبل الرّدى سأماً أقسى من الموت وأردى
سأماً حتى من الوُدِّ صفا ومن الحب حلا ، والعيش رغدا
سأماً حتى من المجد ومن فتنة الخلق بما سمّوه مجدا
سأماً حتى من الفن وفى حده فى الحسن ، أو جاوز حدا

ثم يُبين الباعث الذى دعا شكرى إلى هذا السأم المرير ، ذلك أنه مرض بداء عضال ، فأخمده فى عنفوانه ، وزاد من هذا الداء الوبيل خسَّةُ الإنسان وكيده وجحوده ، ذلك الإنسان الذى لو قيل له : إن شمس الضحى ليل لسارع وعد النجم أيضا . وأنه لا يعترف بالحق إلا إذا وطىء فوق رأسه قهراً ، وإلا فإنه يرده ولا يقبله :

لُعنتْ من آفة تُخمد فى عنفوان العمر من مثلك وقدا
قد جناها الداءُ واستشرت بها خسة الإنسان نكرانا وكيدا
معشر لو قيل عن شمس الضحى إنها ليل لعدُّوا النجم عدا
كل حق بينهم إن لم يطأ فوقهم قهراً خليقٌ أن يردا

ثم تنتهى هذه القصيدة بطلب العقاد من شكرى أن لا يعبأ بهؤلاء الناس ، وأن يترك جدالهم ومماحكاتهم ودنياهم أيضاً ، وألا يسمح لهذه الأشياء كلها أن تسعى إلى مشواه ، ثم يطلب العقاد من الله الرحمة لأنه بعد فقده لشكرى يكاد قلبه ينخلع من شدة الوجد على صديقه :

دع لجاج القوم دع دنياهمو أنها تسعى إلى مشواك جَهدا
رحمة الله أجـــل رحمته لأخ بعدك لا يألوك وجدا

وهكذا نرى أن موجات القصيدة متداخلة تداخلا عجيبا ، غير أن فى داخل كل موجة من موجاتها يمكن أن نقدم بيتاً على بيت ، وذلك يرجع إلى ذوق القارىء والناقد ، كما رجع أولا إلى ذوق الشاعر . ولكن هذا التقديم والتأخير فى داخل الموجة الواحدة لا يمنع وحدتها العضوية ، إذ أن موجات هذه القصيدة قد تعاونت تعاونا تاما على أحداث الأثر الذى أراده الشاعر وهو تصوير إحساسه بالفجيعة لنا فى فقده لزميله .

* * *

على أننا وإن كنا قد أسرفنا فى تحليل القصائد ومحاولة معرفة بنائها بناء عضوياً ، فإننا نعرض لقصيدته « رثاء مى » ، لأنها تمثل من وجهة نظرنا الوحدة الحدسية فى بنائها ، ولكن يشكلها النغم ويلوِّنها الصوت ، ومن هنا ساغ لنا أن نسميها « وحدة أنغام » ، أو « وحدة تنغيمية » ، لأنها تعتمد على الإيقاع قبل أن تعتمد على التصوير .

وقد أعطى لنا العقاد فى هذه القصيدة صورة نفسية متكاملة للكآبة «مى زيادة» ومع الصورة أعطى لنا إحساسه بالفجيعة فيها تاما بأنغامه الشجية . والوحدة العضوية فيها واضحة كل الوضوح ، وهى تنمو نمواً داخلياً حياً ، يتخذ من التصوير النفسى مادة بنائه ونموه ، ولكن هذا النمو الحى ، يشكله النَّغم ، ويلونه الصوت ، فهى كالقطعة الموسيقية الجنازية التى تصور منزلة الميت وفداحة خطبه من قمة تركيزه على الشعور إلى تدخل العقل بسخريته من الموت الذى لا يستطيع وإن عبث بالجسم أن يعبث بنتاج العبقرية الذى يتحدى كل عوامل الفناء .

فالقصيدة تبدأ نموها الفنى من التساؤل ، وهو الحالة الشعورية الصادقة التى

أسر المفجوع بمثل فجيعة العقاد فى « مىّ » ، ومع التساؤل تتواكب سمات المرثى وملامحه ، وآيات تفردّه ، ثم يعقب التواكب ، تساؤل آخر ، أعلى نغما وأشد إعوالا من سابقه :(١)

أين فى المحفل « مىّ » ياصحاب عوّدتنا ها هنا فصل الخطاب
عرشها المنبر مرفوع الجناب مستجيبٌ حين يدعى مستجاب
أين فى المحفل « مى » يا صحاب ؟

سائلو النخبةَ من رهط الندى أين مىّ ؟ هل علتم أين مى
الحديث الحلو واللحن الشجى والجبين الحرُّ والوجه السنى
أين ولى كوكباه ؟ أين غاب ؟

ثم يعقب التساؤل الذى دفعت به فجيعته وفجيعة أصحابه فى مى ، هدوء حزين مدمر ، حين يلتفت — مع التفاته إلى ذاته وذوات أصحابه — إلى الفن فيصور أساه وأسفه على فقد هذه الكاتبة النابهة :

أسفَ الفنُّ على تلك الفنون حصدتها وهى خضراء السنون
كلُّ ما ضمته منهن المنون غصصٌ ما هان منها لا يهون
وجراحات ويأس وعـــذاب

ثم يسلم هذا النغم ، إلى نغم متحد متميز ، سنراه يعقب كل صورة صوتية نفسية فى هذه القصيدة ، وهو تواكب سمات « مى » وتتابعها فى أسف عليها طاغ حاطم ، وهذا اللحن المتحد المتميز مختلف التصوير ، وهو باختلاف تصويره سيعطى فى النهاية الصورة الكاملة لمى ، وهو مع هذا كله متحد فى الدرجة الصوتية ، لأنه صوت الفجيعة فى مرحلة الأسف حين يبلغ ذروته :

شِيمٌ غرٌّ رضيّات عذاب وحجىً ينفذ بالرأى الصواب
وذكاء ألمعىٌّ كالشهاب وجمـــال قدسىّ لا يعاب
كل هذا فى التراب . آه من هذا التراب

---

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ١١٢ وما بعدها .

ثم تأتى لحظة الوعى الساخر المتحدى ، فتفرّق بين فعل الفناء فى الكائنات ، فالفناء يستطيع أن يمحو النبات ، والحيوان ، والدهماء ، ولكنه لن يستطيع بحال أن يمحو العباقرة ، لأن العباقرة رسالات ، ورسالاتهم أكبر من الفناء ، وأجل من الموت ، الخلود يحتضنها ، يحتضن منها عطرها وجناها ليهديهما إلى الأجيال ، تستروح الشذى ، وتستطيب الجنى :

كلُّ هـذا خالد فى صفحات عطرات فى رُباها مثمرات
إن ذَوت فى الرَّوض أوراق النبات رفرفتْ أوراقُها مُزدهرات
وقطفنا من جنـــاها المستطاب

ثم ينطلق الوعى ، ليعطى لنا صورة لأدب مىّ ، بتفرُّده بين الآداب ، وبتعدد منابعه التى لم تقتصر على منبع واحد ، أو جهة بعينها :

من جناها كلُّ حسن نشتهيه متعةُ الألباب والأرواح فيه
سائغٌ ميِّـز من كل شبيه لم يزل يحسبُه من يجتنيه
مفرد المنبت معزول السحاب

الأقاليمُ التى تنميـــه شتى كلُّ نبتٍ يانع ينجب نبتاً
من لغاتٍ طوّقت فى الأرض حتى لم تدع فى الشرق أو فى الغرب سمتا
وحواها كلُّها اللب العجاب

ثم يأتى النغم المتّحد المميز ، يحمل لنا تصويراً للأداة الخلاّقة عند « مىّ » ليست هى بالحس المجرّد ، وليست كذلك بالقلب المجرد ، وإنما هى مزيج عبقرى من الحس والقلب ، ثم يصف لنا نتائج هذه الأداة الخلاقة ، وصداه وجوابه فى كل النفوس :

يالذاك اللب من ثورة خصب نيِّرٌ يقبس من حسٍّ وقلب
بين مرعى من ذوى الألباب رحب وغنى فيه وجود مُستحب
كلما جاد ازدهى حسنا وطاب

طلعةُ الناضر من شعر ونثر كرحيق النَّحل فى مطلع فجر
قابل النـــور على شاطىء نهر فله فى العين سحرٌ أىُّ سحر
وصدى فى كل نفس وجواب

وتتلو هذه مرحلة اليأس من نتيجة التسآل والأسى ، وهى مرحلة يكون فيها طلب القيام بواجب التحية والوفاء للمرثى هو الحالة الشعورية التى تسيطر على الشاعر ، فيقول العقاد مملا طلبه لتحية مى :

حىّ ميًّا إن من شيَّع ميا منصفاً حيَّا اللسان العربيا
وجزى حواء حقاً سرمديا وجزى ميا جزاء أريحيا
للذى أسْدتْ إلى أم الكتاب

للذى أسدت إلى الفصحى احتسابا والذى صاغته طبعاً واكتسابا
والذى خالته فى الدنيا سراباً والذى لاقت مصابا فصابا
من خطوب قاسيات وصعاب

وينمو من الوحدة الأخيرة فى هذا المقطع اليائس ، تصوير الشاعر لما لاقته « مى » من ضربات فى حياتها الحافلة بالضربات المختلفة الأشكال من فقد أبوين ، إلى حزن مُمض ، إلى حسد وغباء فى التطاول عليها ، إلى وداد مزيف ، إلى عداء ليس ما يبرره ، إلى سكون مجلجل ، وهى ضربات يوجهها القدر إلى العالقة من من الرواد ليمتحن الصبر والعبقرية :

أتُراها بعـــد فقد الأبوين سلمت فى الدهر من شجوٍ وبيْن
وأسىً يظلمهـــا ظلم الحسين ينطوى فى الصَّمت عن سمع وعين
ويُذيب القلب كالشمع المذاب

أتراها بعـــد صمت وإباء سلمتْ من حسد أو من غباء
ووداد كلُّ ما فيـــه رياء وعداءٍ كلُّ ما فيه افتراء
وسكون كل ما فيه اضطراب

ويقوى ، اليأس ، وتمازجه السخرية المرة فيسكن إلى طلب الرحمة على « مى » التى جمعت بين كرم الخصال ، وكرم الفعال وكرم الجمال :

رحمة الله على « مى » خصالا رحمة الله على « مى » فعالا
وحمة الله على « مى » جمالا رحمة الله على « مى » سجالا
كلما سجّل فى الطرس كتاب

وكان من الممكن أن تنتهى القصيدة عند هذا المقطع ، ولكن تردُّد اسم الكاتبة العظيمة تطور بنموها الفنى إلى طور جديد تربطه بسابقة الوشيجة الشعورية، وهو استعادة صورتها فى مخيلة الشاعر :

تلكم الطلعة مازلت أراها غضة تنشر ألوان حلاها
بين آراء أضاءت فى سناها وفروع تتهادى فى دجاها
ثم شاب الفرع والأصل وغاب

ويتلو هذه الصورة ما أسميناه باللحن المتحد المميز يحمل لنا الأسف البالغ على « مى » التى غابت فى الوقت الذى بلغت فيه الغاية من تجويد الصنعة الفنية التى صقلتها وفرة الاطلاع وكثرة التجارب ، وكل هذا ضاع هباء منبثا :

غاب والزهرة تؤتى الثمرات ثمرات من تجاريب الحياة
خير ما يؤتى حصاد السنوات بعثرتهن الرياح العاصفات
ورمتهن تراباً فى خراب

وتعقب اللحن المتحد المميز لحظة من السخرية من التراب الذى سيهال على « مى » التى لم تخلق ليواريها « هذا » التراب ، وقد أعانت كلمة « هذا » على تصوير ما بلغه الشاعر من قمة الاشمئزاز :

رد ما عندك يا هذا التراب كلُّ لب عبقرىٌّ أو شباب
فى طواياك اغتصاب وانتهاب خلقا للشمس أو شمٍّ القباب
خلقا لانزواء واحتجاب

ثم يتواكب الاشمئزاز واليأس والتحدى ، وتتفاعل كل هذه العوامل لتصل إلى ذروة انطلاقه الفنى التى تنتهى عندها هذه القصيدة :

ويـك ! ما أنت برادٍّ ما لديك أضيعُ الآمال ما ضاع عليك
مجد « مى » غير موكول إليك مجد « مى » خالص من قبضتيك
ولها من فضلها ألف ثواب

وبهذا الدعاء « لمى » تنتهى القصيدة ، وهى كما رأيت لوحة فنية رائعة ، صور فيها العقاد إحساسه بالفجيعة بفقد مى ، ورسم صورةً نفسية متكاملة لها ، وتجلى فى تلك اللوحة ترتيب صورها وأفكارها إلى حد ما ، وتتجلى الوحدة فيها فى التشكيل التنغيمى ، والتلوين الصوتى ، والأفكار التى تناولها الشاعر فى وحداتها لا تتنافر بل تتعاون جميعاً فى إحداث الأثر المراد .

ولا يمنع من فهمنا هذا عدم تقديم بعض الأبيات على بعض فى الدفقة الشعورية الواحدة فيها ، على الرغم من أن هناك عنصرين آخرين هما التشكيل التنغيمى والتلوين الصوتى قد ساعدا على بناء القصيدة بناء حدسيا ، وإلا لكانت وحدة موضوع فقط .

• • •

وفى اعتقادنا أن قصيدة العقاد لا تتخذ — كما قلنا سابقا — منهج القصيدة العربية القديمة والذى يتمثل — فى الأغلب الأعم — أن تكون مجموعا مبدداً من أبيات لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وفى الوقت نفسه لم تصل قصيدته فى الأغلب الأعم إلى أن تكون بنية حية تؤلف « كلاًّ » مركبا من عناصر لاتوجد منفصلة ، ولكنها توجد فى هيئة وحدة مردها مبدأ حياة معين فى باطن الشىء كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

• • •

و — موسيقى الشعر :

العروض :

إن الناظر فى شعر المرحلة الثانية يرى أى البحور الطويلة قد تقلصت نوعا ما . وزادت البحور القصيرة والمجزوءات بنسبة تلفت نظر الدارس للعروض فى شعر العقاد .

فالعقاد قد استخدم فى المرحلة الثانية البحور الشعرية على النحو التالى :

الخفيف : $\frac{٦}{١٢}$ ١٢ ٪ ، الكامل : $\frac{٩}{١٢}$ ١٠ ٪ ، الرمل ٩٪ ، الطويل : $\frac{٤}{١٢}$ ٨ ٪ البسيط : ٦ ٪ ، المجتث : $\frac{٩}{١٢}$ ٥ ٪ ، السريع : $\frac{٦}{١٢}$ ٥ ٪ ، الرجز : $\frac{٤}{١٢}$ ٥ ٪ المتقارب : $\frac{٤}{١٢}$ ٥ ٪ ، الوافر : $\frac{٦}{١٢}$ ٣ ٪ ، الهزج : ٢ ٪ المديد ٦ قصائد ، المتدارك : ٤ قصائد ، والمنسرح : ٤ قصائد .

وقد أكثر العقاد من استخدام المجزوءات فى هذه المرحلة عن استخدامه لها فى المرحلة السابقة ، فهو مثلا يستخدم مجزوء الكامل بنسبة : $\frac{٩}{١٢}$ ٧ ٪ ، ومجزوء الرمل : $\frac{٦}{١٢}$ ٤ ٪ ، وكل من مجزوء الخفيف ، ومخلع البسيط : ٣ ٪ ومجزوء الوافر : ٢ ٪ ، وكل من مجزوء الرجز ومشطور الرمل قصيدة واحدة .

وفى اعتقادنا أن السبب فى تغير نسبة استخدام البحور فى المرحلة الثانية يرجع إلى طبيعة العقاد ووضوح الرؤية أمامه ، وثقته بنفسه ، ورسوخ قدمه فى ميدانى الفكر والأدب ، ومن ثم كان لا بد أن تظهر طبيعة العقاد المرحة التى خلقت للإنشاد وتحريك الناس ، وأن يظهر هذا بالضرورة فى شعره الراقص الذى يبدو لأول وهلة أمام القارىء وكأنه من إبداع شاب لا شيخ ذرفت سنه على الأربعين حتى السبعين .

وهذا التعليل مصداق لما ذهبنا إليه فيما سبق من أن العقاد كان شيخاً فى شبابه وشابا فى شيخوخته ، بحيث أصبح شعره أكثر من أدب ، بل غدا تعبيرا عن الحياة الباطنة لديه ، ومن هنا كان شعره تنفيسا حراً عن وجدانه فى قضاياه الخاصة والعامة ، ولا صدام فيه بين هذه القضايا وتلك ، لأنه مُنوّعٌ كثير الأنماط يناسب حالات كثيرة من النقائض التى تعرض للإنسان .

على أن العقاد كان يستخدم الزحافات فى شعر هذه المرحلة بكثرة من ذلك استخدامه للتذييل فى المتدارك بزيادة نون ساكنة فتصير التفعيلة : فاعلات مثل قصيدته « كواء الثياب ليلة الأحد » : (١)

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل صفحات ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ .

لا تنم لا تنم إنهم ساهرون
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلات
سهروا فى الظلام أو غفوا يحلمون
فعلن فاعلن فاعلن فاعلات

ولم يقتصر التذييل على التفعلية الأخيرة فى البيت ، بل كان يستخدمه فى التفعلية الثانية من البيت ، ومثال ذلك قوله فى القصيدة نفسها : (١)

زد نصيبَ الحبيب من هوًى وابتسام
والليالى تهون وَالكرى والمنون

وتقطيعهما كالآتى :

زدْ نصيـ بلْحَبيب منْ هَوًى وابتسام
فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات
واللَّيا لى تهون والْكرى والمنُون
فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات

وقد يستخدم زحاف القطع بأن يحذف ساكن الوتد المجموع بحيث تصير فاعلن إلى « فاعل » ، ومن الممكن نقلها إلى فعلن كما فى مطلع أغنيته :

فى الْهوى قلبى زورقٌ يجرى
أيْن يمضى بى نهره الخمرى
ليتنى أدرى

وتقطيع هذا المقطع كالآتى :

فى الهوى قلبى زورقٌ يجْرى
فاعلن فعلن فاعلن فعلن
أيْن يمْ ضى بى نهْرهلْ خمْرى
فاعلن فعلن فاعلن فعلن

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل صفحات ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ .

ليتنى أدرى
فاعلن فاعلن

وأحياناً يستخدم التشعيث فى التفعلية الثانية وهو حذف أول الوتد المجموع فتصير فاعلن : ثم يزيد حرفاً ساكنا عليها فتصير : فالان . وذلك كقوله :

حولك الصفصاف مسبل الشَّعر
ناعسَ الأطياف سابحَ الفِكَر
فى الهوى السحرى

وتقطيعها كالآتى :

حولكصْ صفصاف مُسْبَلَشْ شَعْر
فاعلن فالان فاعلن فعلن
ناعسَلْ أطْياف سابحَل فكر
فاعلن فالان فاعلن فعلن
فِلْهَوَسْ سِحْرى
فاعلن فعلن

وليس عجيباً أن يتصرَّف العقاد فى العروض على النحو السابق ، وذلك لأنه كان يتمتع بإحساس موسيقى قلما يحظى به كثير من الشعراء .

على أن تحرُّر العقاد فى استخدام العروض لم يقف عندما سبق ، بل نراه يقتصر فى بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وبعضها الآخر تام التفاعيل، وتأخذ هذا النظام من أولها إلى آخرها ، وذلك مثل قصيدته « عدنا والتقينا » وهى من « مجزوء الرمل » : (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ومطلعها: (١)

التقينا
والتقينا ؟
عجباً كيف صحونا ذات يوم فالتقينا
بعد ما فرَّق قطران وجيشان بيننا

---

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٦٤ ومابعدها .

فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا

بعد عصر !

أى عصر ؟

والبناء العروضى للأبيات السابقة هو :

فاعلاتن

فاعلاتن

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن

وقد يوزع تفعيلات « مجزوء الكامل » توزيعاً من شأنه أن ينوّع الموسيقى ، وذلك كقوله فى قصيدة « المصرف » : (١)

شبران من ذاك البناء

بينى وبين المال والدُّنيا العريضة والثراء

ليست بأقصى فى الرجاء

وتوزيع التفعيلات لهذه ، الأبيات يمثل هيكلا عروضياً على النحو التالى :

متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن

وقد التزام الإضمار فى أغلب تفعيلات القصيدة ، ولم يكتف بذلك بل اقتصر فى هذا البحر المجزوء على تفعيليتين فى بعض الأبيات ، والتزم ذلك حتى آخر القصيدة (٢) .

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٣٧ .

(٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٢٠٨ .

ومن هذا الضرب قصيدته « سلع الدكاكين فى يوم البطالة » التى وزع فيها الموسيقى بتشكيل أخّاذ ، وهى من مجزوء الرمل : (١)

مقفرات مغلقات محكمات

كل أبواب الدكاكين على كل الجهات

تركوها ، أهملوها

يوم عيد ، عيّدوه ، ومضوا فى الخلوات

وهذا التشكيل يمثل هيكلا عروضيا على النحو التالى :

فاعلاتْ فاعلاتْ فاعلاتْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلات فعلاتن فاعلات

وقد اقتصر على ثلاث تفعيلات فى بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين فى البعض الآخر ، وبعض الأبيات أتى به تام التفاعيل كما يتفق ومواضعات مجزوء الرمل .

وفى اعتقادنا أن التصرُّف فى البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية ليس مقصوراً على العقاد ، لأننا نرى أن المازنى فى قصيدته « أين أمك » التى تمثل محاورة مع ابنه محمد : (٢)

لم أكلمه ولكن نظرتى

سألته : أين أمك ؟

أين أمك ؟

فالمازنى قد استخدم ثلاث تفعيلات من بحر الرمل فى السطر الأول ، ثم تفعيلتان فى السطر الثانى ، ثم تفعيلة واحدة فى السطر الثالث ، وكل هذه التفعيلات من جنس واحد ، وتمثل هيكلا عروضيا كالآتى :

---

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٤٧ .

(٢) إبراهيم عبد القادر المازنى : ديوان المازنى ص ٢٤٨ ، ٢٥٤ ، سنة ١٩٦١ .

فاعلاتن فعلاتن فاعلن
فعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن

وقد استخدم المازنى بعضاً من هذا التصرف فى البحور الشعرية فى قصيدته « ليل وصباح » ومطلعها : (١)

خيَّم الهمُّ على صدر المشوق
ياصديقى

فاقتصر على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى ، كما صنع العقاد فى قصيدته « بعد عام » السابقة ، وهيكل مطلع قصيدة المازنى كالآتى :

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن

وفى اعتقادنا أن تصرُّف كل من العقاد والمازنى بالاقتصاد على تفعيلة واحدة فى الشطر أو تفعيليتين فى البيت ليس مقصوراً عليهما ، لأن هذا الاقتصار كان شيئاً مألوفا فى الشعر الرومانسى فى ذلك الوقت لدى بعض الشعراء مثل مطران وأبى شادى وعلى محمود طه وناجى وغيرهم .

• • •

على أن العقاد كان جريئاً فى استخدام تفاعيل « الرمل » بحيث نراه يزيد تفعيلة على « مجزوء الرمل » فى البيت الأول من مقطوعة « الجسم الضاحك » ولا يلتزمها فى الأبيات الأخرى : (٢)

تُغرك الضاحك ، لا بل وجهُك الضاحك ، بل كلُّ جسمك

ووزنه : فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وكان يمكنه أن يقول فى هذا البيت لئلا يخرج على إطار الوزن :

---

(١) إبراهيم عبد القادر المازنى : ديوان المازنى ص ٢٤٨، ٢٥٤ سنة ١٩٦١ .

(٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١١٥ ، ١١٦ .

ثغرك الضاحك بل وجهك لا بد كلّ جسمك

ويكون وزنه : فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وفى اعتقادنا أن هذا التصرف من العقاد فى استخدام العروض يؤكد سيطرة الدفقة الشعورية على الشاعر فى استخدام التفاعيل بالزيادة أو النقص فيأتى حينئذ بما يخالف المواضعات العروضية وما درج عليه الشعراء .

وإذا تأملنا تصرُّف العقاد فى المواضعات العروضية ، وبتعبير أدق خروجه عليها ، عرفنا ما أحدثه من تطوُّر يتمثل — فى الأغلب الأعمّ — فى جعل التفعيلة الواحدة أساساً للقصيدة ، بحيث تلاعب بالتفاعيل كما طاب له .

وهذا يؤدى بالضرورة إلى أن شعر العقاد كان بمثابة تمهيد لحركة الشعر الحر المعاصرة التى لا تطمع فى أكثر من جعل التفعيلة من تفاعيل الخليل بن أحمد أساساً للوزن ، وبتعبير أدق بنياناً عروضياً متكاملا يستطيع الشاعر أن يسكب فى هذا البنيان انفعاله بتجربته الشعرية ، وأن ينسق هذا البناء كما توحى له دفقته الشعورية .

* * *

القافية :

لم يستخدم العقاد فى هذه المرحلة القافية المزدوجة على الرغم من استخدامه لها فى المرحلة الأولى ، بل لم ينشر من القصائد ذات القافية المزدوجة سوى قصيدة واحدة — عند حلاق(١) — حينما أعاد طبع الديوان ، وطوى القصائد الأخرى فلم ينشرها ، وعلل رجوعه عنها بتعلات سنعرض لها فيما بعد ، ولكنه استخدم كل أنواع القافية المتنوعة التى استخدمها فى المرحلة الأولى . فهو مثلا يستخدم المثلثات التى نرمز لها : ا ا ا — ب ب ا — ج ج ا ، وذلك كما فى قصيدة فى « القمر » :(٢)

فى الليلة القمراء ما أحلى النظر لكلّ شىء لاح فى ضوء القمر

---

(١) و (٢) راجع للعقاد : ديوان العقاد ص١٢٨ عابر سبيل ص ١٢٦ ، أعاصير ص ٦٢ ، وحى الأربعين ص ١٣٦ .

حتى الثرى ، حتى الحصى ، حتى الحجر

وقصيدة « حلم الأبد » : (١)

أأهواك جسما علا وانفرد وفتنة حسنك هذا الجسد

وما فيه من نزوة لا تحد ؟

ويستخدم الرباعيات بنوعيها : فالنوع الأول نرمز له : ا ب اب — ج د ج د — وذلك مثل قصيدته « نبضات جديدة » : (٢)

خفقات تلك من وزن جديد أيها القلب ! فأسمعنى صداك

ذلك الوجه ، وما العهد بعيد أنت تهواه . فلا تنكر هواك

ومن هذا النوع أنشد القصائد الآتية : ما أحب الكروان(٣) ، صنوف حب(٤) ، الجيبون(٥) ، الطريق فى الصباح(٦) ، إغواء (٧) ، تحية موسيقية (٨) . أما النوع الثانى من الرباعيات فنرمز له : ا ا ا ب مع ملاحظة تكرار ب فى كل مربع من أول القصيدة إلى آخرها مثل قصيدة ساعى البريد التى يقول فيها : (٩)

لو لم يكن خطابى فى ذلك الوطاب

لم تطو كلّ باب يا ساعى البريد

على أنه استخدم نوعا من المربعات لا يسير على نظام سوى اشتراك كل بيتين فى قافية وذلك مثل قصيدة على الشاطىء : (١٠)

وردوا البحر فأهلا بهمُ — يا بحر — أهلا

أنت لا تحفل منهم مَن وَلىَ أو من تولّ

---

(١)و(٢) راجع للعقاد : ديوان العقاد ص ١٢٨ ، عابر سبيل ص ١٢٦ ، أعاصير ص ٦٢ ، وحى الأربعين ص ١٣٦ .

(٣)و(٤) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢٧ ، ١١٢

(٥) و(٦) و(٧) و(٨) عباس العقاد : عابر سبيل صفحات ٢٠ ، ٥١ ، ٦٩ ، ١٤١ .

(٩) راجع للعقاد : هدية الكروان ص ٦٠

(١٠) راجع للعقاد : وحى الأربعين ص ٣٠ .

ومثل القصائد التالية : فى مشروع القرش[١] ، متى[٢] ، حلم اليقظة[٣] ، البيلا[٤]، أمسية على النيل[٥]، فى ساعة انتظار[٦]، الصدار[٧]، جزاء التحدى[٨] نشيد الإنشاد[٩] ، جنة الخيام[١٠] ، إلى الدنيا[١١] .

واستخدم العقاد الخماسيات على نحو نرمز له : ا ا ا ا ا فى قصيدة خير ما فيهن :[١٢]

غفر الذنبَ من بكائى عليك أننى لا أعود ما عشت أبكى
لا يساوى — وقد تعلمت منك — نسلُ حوائكن دمعة شك
خير ما فى النساء ساعة ضحك

كما استخدمها فى قصيدة « شفاعة للغراب » على النحو التالى : ا ا ا ا ا — ب ب ب ب ا — ج ج ج ج ا .[١٣]

حيّي الغرابَ الفجر بالنعيب تحية التهليل والترحيب
وافترّ نور الفجر كالمجيب فى غير ما لوم ولا تثريب
لهـــاتف ناداه من قريب

وكذلك استخدمها فى القصائد الآتية . النيل الغاضب[١٤] ، هجاء الدهر[١٥]، بعد صلاة الجمعة[١٦] ، بنيته[١٧] ، آه من التراب[١٨] ، بيجو[١٩] ، غير أنه استخدم الخمس بتشكيل جديد ، ويتضح ذلك التشكيل فى قصيدتين . الأولى نرمز لها . ، ب ا ب ب — ا ا ا ا ا — ا ب ا ب ب ، ثم غير القافية من الراء إلى الباء فى المقطوعة الرابعة ، ومن الباء إلى الهاء فى المقطوعة الخامسة وذلك فى قصيدة أغانى[٢٠] .

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) و (٥) و (٦) راجع للعقاد : وحى الأربعين ص ١٦٥ — هدية الكروان صفحات : ٤٣ ، ٧٧ ، ١٣٩ — عابر سبيل ص ٦٧ ، ٧٠ .
(٧) و(٨) و (٩) و(١٠) و(١١) و (١٢) و(١٣) و(١٤) و(١٥) و(١٦) و(١٧) و(١٨) و (١٩) راجع العقاد : وحى الأربعين ص ١٢٠ — هدية الكروان صفحات ٣٦ ، ٨٢ ، ١٤٣ — عابر سبيل ص ٣٢ ، أعاصير مغرب صفحات ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٧٥ ، ١١٢ ، ١٥٨ ، ١٥٧ ، بعد الأعاصير ص ٥١ .
(٢٠) راجع للعقاد : عابر سبيل ص ٦٧ .

يـا رياض النيـل عـلّمى قلـبى
فرحـة التهليـل عشـتِ الحـب
يامُـنى الصـب
قال لى قلـبى والهـوى يرعـاه
هـو فى قـربى ما الذى يخشـاه
عنـدما ألقـاه

أما القصيدة الثانية فهى قصيدة « سلع الدكاكين » ، وقد وزّع العقاد فيها القافية توزيعا جديداً نرمز له : أ أ ب ب أ — ج ج ب ب ج — د د ه ه د — و و ز ز و وهكذا : (١)

فى الرفـوف تحت أطباق السقوف
المدى طال بنـا بين قعود ووقوف
أطلقُونا أرسلوُنا
بين أشتات من الشارين نسعى ونطوف

واستخدم العقاد السداسيات كما فى قصيدة « فلسفة حياة » التى نرمز لقافيتها : أ أ أ أ أ — ب ب ب ب ب ب - ج د ج د ج د ، وهكذا : (٣)

يعبُدُ الأقوام ما يخشونه وأنا أعبد ما لست أخاف
ليس ينسى الله مَنْ ينسونه فعلامَ البحثُ فيه والخلاف
إن وصلتُم أو وقفتُم دونه لم يقف دون مقام أو مطاف

ومن السداسيات أنشد كذلك قصيدة « نصيب الحى والميت » ويرُمز لقافيتها أ ب أب أب — ج د ج د ج د ، وقصيدة « البنك » مع اعتبار ثلاثة أبيات أشطر وتوزيع قافيتها كالآتى : أ أ أ أ أ ب ب ب ب ب ب ، و « النشيد القومى » ويرمز لقافيته كالآتى : أ ب ج أ ب ج وهكذا . .

واستخدم السباعيات مثل قصيدة « زهرة لا تذبل » ويرمز لقافيتها أب أب أب — ج د ج د ج د ج وهكذا : (٤)

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) راجع للعقاد : وحى الأربعين صفحات ٢٠ ، ١٢٠ ، ١٢١
عابر سبيل ص ٤٧

فى الصيف يزكو عند مسّ السّموم أجل ، ويزكو عند مسّ الشتاء
خدّك هذا أىُّ نبت يدوم ريّانَ فى كل أوان سواء
ياويلتا من نبت هذى الكروم فالجوع موصولٌ بذاك النماء
وهل ترانا كل يوم نصوم ؟

وبهذا التنويع للقافية أنشد قصيدته « ليلة البدر » (١) ولكنه غير هذا التشكيل للقافية فى قصيدة « أنعم بالمقطم » (٢) التى نرمز لها : أأأأأأ ب — جـ جـ جـ جـ جـ ب .

واستخدم العقاد كذلك الثمانيات فى قصيدته « كواء الثياب » التى نرمز لها : أ ب أ ب أ ب ب ب — جـ د جـ د جـ د ب ب — هـ و هـ و هـ و ب ب : (٣)

كم إهاب صقيل يا له من إهاب
وقوامٍ نبيل فى انتظار الثّياب
وحبيب جميل يزدهى بالشباب
كلهُّم يحلمون فى غد يلبسون

ولم يقف تنويع العقاد للقافية عند هذا الحد ، بل تجاوزه إلى الموشحات كما رأينا فى شعر المرحلة الأولى، لأننا نرى أنه أنشد موشحات كثيرة فى هذه المرحلة منها موشح « عيد ميلاد » وهو من مخلع البسيط ، الذى يقول فيه (٤) :

أقبَلْتَ والشمس والمسيح فى مولد واحد ، سواء
فى وجهك المشرق الصبيح هداية الحق والضياء

* * *

تهيّأ الكون من قديم ليوم ميلادك السعيد
فعابدُ الكوكبِ العظيم أحيا بِبُشْراك يوم عيد
ومولد « السيد » الرحيم وافقَه المولد الجديد
يوم تهدّى على المديحْ وزَفّه الخلد بالثناء

---

(١)و(٢)و(٣)و(٤) راجع للعقاد . وحى الأربعين ص ١٢١ ، ١٣٠ — عابر سبيل ص ٣٩ ، بعد الأعاصير ص ٦٠ .

فالدهر فى عمره الفسيح عوّده البشر والدعاء

وأنشد كذلك موشح « مولد » (١) من مجزوء الرمل ، وموشح « معرض البيت » (٢) من هذا الضرب الذى يجرى مجرى موشح ابن سهل الذى أشرنا إليه سابقاً (٣) .

كما أنه أنشد موشح « على مقتضى الحال » من الرجز الذى يتحكم فيه على وزارة المعارف آنذاك : (٤)

إلى الوراء إلى الوراء إلى الوراء
إلى الوراء كل يوم فى الصباح والمساء
إلى كروم الحنون
ومكمهون ، ولمبسون
وسمبسون ، وكل جون
إلى الوراء بالقلوب إلى الوراء بالعيون
إلى الوراء إلى الوراء إلى الوراء

وقد جرى فى هذا الموشح مجرى موشح زهر بن الحفيد : أيها الساقى . وكذلك موشح « نور » من المجتث الذى يقول فى مطلعه : (٥)

آمنت أنك نور
والنور شتّى المعالم
هنا رياض ودور هنا ظباءٌ وحور
هنا . هناك طيور هناك ركب يسير
هناك ماء طهور
وكنّ والليل قاتم

---

(١)و(٢) عباس العقاد : هدية الكروان ص ١٠٧ — عابر سبيل ص٥٣ .
(٣) الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٥٩ .
(٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٦٣ .
(٥) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٤٢ .

غولا من الظلّ جاثم
دنيا بغير معالم

وقد أكثر العقاد من المقطّعات مثل قصيدة « فاز سعد » التى يقول فى مطلعها : (١)

عرف النّفىَ حياة وعاتا وأصاب النصر روحاً ورفاتا

ومثل القصائد التالية : هذا هو الحب (٢)، عمر زهرة (٣) ، تقويم العام (٤) ، عام ثان (٥) ، عام ثالث (٦) ، نذر مقبول (٧) ، عام رابع (٨) ، نعمة من نقمة (٩) ، قيثارة (١٠) ، إلى الشفاء (١١) ، المطران (١٢) .

وفى اعتقادنا أن العقاد كان متمكناً فى فن القوافى، وذلك لأنه لم يقع فى شعره أخطاء من حيث القوافى اللهم إلا خطأ واحد — فيما نعتقد - وهو الإيطاء حيث أعاد كلمة الروى بلفظها ومعناها فى بيتين متتاليين فى قوله : (١٣)

ياصديقى القديمَ « جيتى » اعتذاراً لك من سوء ظنّى وملامى
كنت أنعى عليك حبك فى الستين بنت العشرين ، فاغفر ملامى

وعلى الرغم من عدم استخدامه للقوافى المزدوجة ، فإن شعر القافية المتنوعة فى المرحلة الثانية يمثل نسبة ١٤٪ بالنسبة إلى شعر القافية الموحدة ، أى بزيادة ٥ درجات فى المائة تقريباً عن نسبته فى المرحلة الأولى .

ومهما يكن من أمر، فإن الحروف التى تقع روياً بكثرة فى شعر المرحلة الثانيه، هى الراء التى بلغت نسبة استخدامها بالنسبة للحروف الأخرى $\frac{٣}{١٢}$ ١٤٪ والميم : ١١٪ ، والنون : $\frac{٩}{١٢}$ ١٠٪ ، والدال : ١٠٪ ، واللام : $\frac{٤}{١٢}$ ٩٪ . والحروف

---

(١) عباس العقاد . عابر سبيل ص ٨٥ .

(٢)و(٣)و(٤)و(٥)و(٦)و(٧) راجع العقاد . أعاصير مغرب صفحات ٢٥ ، ٢٩ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٦٧ .

(٨) و(٩) و(١٠) و(١١) و(١٢) راجع للعقاد . بعد الأعاصير صفحات ٣٥ ، ٣٨ ، ٢٩ ، ٤٦ ، ٧٧ .

(١٣) عباس العقاد . بعد الأعاصير ص ٤٦ .

التى تقع بين الكثرة والقلة هى الهاء : $\frac{٦}{١٢}$ ٦٪ ، والباء : $\frac{٤}{١٢}$ ٦٪ والهمزة : $\frac{٩}{١٢}$ ٤ ، $\frac{٤}{١٢}$ ٤٪ .

وأما الحروف التى تقع رويا فى شعر هذه المرحلة نادراً هى : الكاف ٢٪ والفاء ٢٪ ، والقاف : $\frac{٩}{١٢}$ ١٪ ، والتاء : $\frac{٩}{١٢}$ ١٪ ، والعين : $\frac{٩}{١٢}$ ١٪ وتبلغ نسبة أبياتها ٥٤ بيتاً ، والحاء : $\frac{١}{١٢}$ ١٪ ، والسين : ١٪ وتبلغ ٢٨ بيتاً ، والذال ١٤ بيتاً ، والجيم ١١ بيتا ، والواو : ٥ أبيات ، والثاء : ٣ أبيات ، والصاد : بيتان .

وفى الواقع ظلّ العقاد على طريقته التى ألفناها عنده فى المرحلة الأولى فى استخدام الحروف الشديدة والمجهورة مثل الدال، والحروف المجهورة مثل الراء واللام ، والميم ، والنون ، وذلك لما قلناه سابقاً فى المرحلة الأولى من أن ضخام الأجسام فى العادة عميقة الأصوات .

على أن نسبة هذه الحروف من حيث عددها قليلة بالنسبة لباقى الحروف المهموسة أوالتى من صفاتها الهمس، والتى استخدمها فى شعر هذه المرحلة مثل الحاء، والياء ، والهاء وسائر الحروف الأخرى التى يحاول استخدامها فى التأملات والحب والفكاهة كما سبق أن بينا ذلك فى المرحلة الأولى .

وفى الواقع أن تنوّع القافية لدى العقادفى هذه المرحلة يمثل ظاهرةمن ظواهر الشعر الرومانسى فى ذلك الوقت ، ذلك الشعر الذى برع شعراؤه فى استخدام القوافى المتنوعة والموشحات حتى أصبح تنوع القافية ظاهرة من ظواهر الحركة الشعرية كلها فى ذلك الحين .

* * *

وعلى الرغم من الثورة على البناء الشكلى للقصيدة فى شعره ونقده فى المرحلة الأولى ، وفى شعر المرحلة الثانية ، وجدنا العقاد يرتد عما سبق أن أبداه من آراء وأبدعه من شعر مع أنه قد هدم وحدة البيت — فى نظرته للوحدة العضوية —

وجعل بناء القصيدة قائماً على حركة الصورة وتسلسل الصور ، الأمر الذى ترتب عليه عدم الاعتداد بالموسيقى الخارجية ، بل بالموسيقى الداخلية ، لأنها وسيلة من وسائل التصوير ، كما ترتب عليه كذلك الاعتداد بالبيت لذاته ، بل بمدى صلته فى التصوير بما بعده وبما قبله ، وهذا يفتح بالضرورة — أمامنا عدم تقديس التفاعيل كما سبق أن بينا ذلك فى المرحلة الأولى .

ومن هنا رأينا العقاد الذى كان يتهكم بالقصيدة العربية وينعى على الشعر العربى فى عام ١٩٠٨ إقفاره من الشعر الروائى الذى يمتاز به الشعر الفارسى والأوربى والشعر فى كثير من اللغات(١) ، ورأينا العقاد الذى كان يطالب الشعراء بأن يرسلوا قوافيهم ويعدلوا الأوزان فى الشعر الموضوعى ، لكى يستوعب المقاصد الشعرية .. رأيناه بعد هذا وذاك يرتد عن هذه الدعوة ويعلن فى مجلة « الرسالة » أنه كان هو وزميله المازنى يشايعان صديقهما بالرأى فى نظم القصائد المطولة من بحر واحد وقوافٍ شتى ، ولا يستطيعان إهمال القافية بالأذن .

وقد نظم العقاد — كما يقول — القصائد الكثار من شتى القوافى ثم طواها ، ولم ينشر بيتاً واحداً منها(٢) ، لأنه لم يكن يستسيغها ولا يطيق تلاوتها بصوت مسموع — على حد تعبيره — وإن قلّت النفرة منها وهى تقرأ صامتة على القرطاس . ولكنه مع ذلك كان يفسح الفرصة لهذه التجربة ، عسى أن تكون النفرة منها عارضة لقلة الألفة وطول العهد بسماع القافية(٣) .

وكان يتصور ، يوم كتب مقدمة ديوان المازنى ، أن المهلة لا تطول إلا ريثما

---

(١) راجع : صحيفة «الدستور» فى عددها الصادر بتاريخ ١٤ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .

(٢) يبدو أن طول العهد مابين حديثه هذا وإنشاده الأشعار التى من هذا النوع قد أنساه أنه كان ينشرها فى بعض الأحيان ، ومن بين القصائد التى نشرها قصيدة « أسحار أيار » وهى تزيد على ٧٠ بيتا ، وقد نشرها فى الجزء الأول من ديوانه ط أولى ص ٧٠ وما بعدها ، وكذلك نشر قصيدته « عند حلاق » مرتين : مرة فى الجزء الأول فى طبعته الأولى ص ١٢٤ ، ١٢٥ ، والمرة الثانية فى الديوان فى طبعته الثانية ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٣) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧١١ ، ٨١٢ ، وراجع للعقاد : يسألونك ص ٦٤ — ٦٧ .

تنتشر القصائد المرسلة فى الصحف والدواوين حتى تسوغ فى الآذان كما تسوغ القصائد المقفّاة ، وأنها مهلة سنوات عشر أو عشرين سنة على الأكثر ، ثم يستغنى الشعراء عن القافية حيث يريدون الاستغناء عنها فى الملاحم والمطولات أو فى المعانى الروحية التى لا تتوقف على الإيقاع(١) .

ولا يلبث العقاد أن يعلن أنه بعد انقضاء ثلاثين سنة على كتابة تلك المقدمة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعه عن الاسترسال فى متعة السماع ، ويفقده لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء ، لأن القصيدة المرسلة عنده لا تطربه بالموسيقية الشعـــرية ، ولا تطربه بالبلاغة المنثورة التى يتابعها وهو ساهم عن القافية غير مترقب لها من موقع إلى موقع ، ومن وقفة إلى وقفة(٢) .

ويرى العقاد أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى فى الأبيات التى تحررت منها بعض التحرير ، وفى الوقت نفسه يشير إلى أن الأبيات الجاهلية الأربعة التى أوردها فى تلك المقدمة لزمت الضم جميعها ، والضم حركة تشبه الحرف فى الأذن ، وإن لم تشبهه فى أحكام العروضيين والنحاة(٣) .

وفى اعتقاده أن التزام القافية فى المقطوعات المتساوية ، أو فى القصائد المزدوجة والمسمَّطة وما إليها سائغة وافية بالغرض الذى يقصد إليه الشعراء من التفكير فى الشعر المرسل ، لأنها تحفظ الموسيقية وتعين الشاعر على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع حيث شاء(٤) .

ومن ثم يرى أن مشكلة القافية فى الشعر العربى قد حلت على الوجه الأمثل ، ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذى جربه الشعراء وألفوه(٥) .

وفى تصور العقاد أنه ليس من اللازم أن نجارى الأوربيين فى تسويغ إرسال القافية على إطلاقها على كره الطباع والأسماع ، وبخاصة حين نستطيع الجمع بين

---

(١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٢١٢ . وراجع للعقاد : يسألونك ص ٦٤ — ٦٨ .

طلبتنا من المتعة الموسيقية ، وطلبة الموضوعات العصرية من التوسع والإفاضة فى الحكاية والخطاب(١) .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أنه ليس من اللازم أن نعتمد مجاراتهم ، أو يتعمدوا مجاراتنا فى كل إطلاق وتقييد ، ولهم دينهم ولنا دين(٢) .

أما فيما يتعلق بالأوزان ، فإن العقاد اعتبر الدعوة إلى تغيير شكل القصيدة أداة للهدم والتخريب — وذلك على الرغم من أنه باعث التجديد فى هذا الصدد كما رأينا سابقا — وأنها لا تأتى من جانب سليم ، ولا تؤدى إلى غاية سليمة ، وأن العجز عن أزان الشعر العربى والدعوة إلى إبطاله نقص فى الملكة الفنية(٣) .

وفى موضع آخر يصف هذه الدعوة بأنها قامت على فكرة متعجلة خاطئة ، وأنها نشأت بعد اطلاع قراء العربية على تاريخ الأدب المقارن بين اللغات ، وابتداء حركة الترجمة من اللغات الأوربية(٤) .

ويعلل خطأ تلك الدعوة بتفريقه بين منظومات الغربيين ومنظوماتنا ، لأن الاختلاف بين منظوماتهم ومنظوماتنا جاء من اختلاف الأحوال الاجتماعيـــة والنفسية ، ولم يجىء من اختلاف أوزان العروض(٥) .

ويرى العقاد أن المألوف أن يتولد الشعر على حسب الحاجة إليه من دواعى التقاليد والعادات وأصول العبادة والعلاقات بين الناس ، وليس المألوف أن تنتظر الأمم حتى يتيسر لشعرائها النظم على الأوزان التى يستطيعونها . ثم تبنى شعائرها وعباداتها على تلك المنظومات(٦) .

وفى تصوره أن أوزان العروض العربى على إحكامها وإتقانها سهلة الأداء قابلة للتوسع والتنويع إلى الغاية المطلوبة فى كل موضوع يتناوله الشعراء ، وتتبين هذه

---

(١) و(٢) عباس العقاد : يسألونك ص ٦٧ ، ٦٨ .

(٣) و(٤) و(٥) و(٦) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٢١٩ وراجع العقاد : اللغة الشاعرة صفحات ٣٤ — ٣٦ ، ١٣٦ ، ١٤٣ ، أشتات مجتمعات ص ١٠٤ ، أخبار اليوم بتاريخ ١٠/٦/٦١ تحت عنوان : « الشعر السايب » .

السهولة من مراجعة التاريخ كما تتبين من مراجعة التطوُّر الأدبى فى العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين(١)

وفى مقام التمثيل يقرر العقاد أن شعراء الفارسية والعبرية والأوردية اختاروا أن ينظموا بلغاتهم فى أوزان العروض العربية وفضَّلوها على أوزانهم القديمة ، لأنها أسهل منها وأجمل فى موقعها من الأسماع والنفوس(٢) .

ويتضح من دفاع العقاد — أو من ردته — عن شكل القصيدة المتمثل فى استخدام بحور الشعر العربى والقافية أنه لا يريد أن يتخلى عن موسيقى الشعر التى تتمثل فى الإيقاع الذى يقصد به وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت ، وتمثله التفعيلة فى البحر العربى(٣) . كما تتمثل موسيقى الشعر فى الوزن وهو مجموع التفعيلات التى يتألف منها البيت ، والبيت فى القصيدة العربية هو الوحدة الموسيقية لها(٤) .

وإذن فالعقاد يريد من الشاعر أن يحدث فى قصيدته وحدة عامة للنغم ، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج تناسباً تاماً ، وتكراراً للنغم ، تألفه الأذن لتُسرَّ به النفس وتلذّ ، ولكن التناسب التام فى الوقت نفسه مدعاة للملل ، بحيث يمل السمع النغمات لرتابتها ، ومن ثم حاول العقاد الخروج من تلك الرتابة بنوع من التغيير يتمثل فى تنوع القافية ووقف عند التنوُّع لا يريم(٥) .

على أن فن الشعر يمكن أن يتجدد وهو على قوامه الذى ينمو ويتنوع ، ولا يبطل أو ينقص لأن الكلام المنظوم فى تلك القوالب ممتد مع الزمن يأتى فيه كل عصر بما هو أهله من الإبداع أو الزيادة أو المحاكاة(٦) .

---

(١) و(٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٧٢٠ ، وراجع للعقاد : اللغة الشاعرة صفحات ٣٤ — ٣٦ ، ١٣٦ — ١٤٣ ، أشتات مجتمعات : ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، أخبار اليوم بتاريخ ١٠/٦/٦١ تحت عنوان « الشعر السايب » .

(٣) و(٤) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٦٨ وما بعدها .

(٥) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٧٢٠ ، ٧٢١ .

(٦) المصدر السابق ص ٧٢٢ .

ومن الممكن كذلك — كما يقول العقاد — التوزيع فى الأوزان العروضية حتى تؤدى إلى أشكال غير محدودة من الموازين ، وقد اعتمد فى هذه النتيجة على ما كتبه الأستاذ خليل اللاوردى فى كتابه « فلسفة الموسيقى الشرقية » إذ عقد فيه فصلا لبحث التوزيع والإيقاع وتطبيق العروض العربية على الضوابط الموسيقية(١) .

وفى تصوره أنه لا بد من التفرقة بين القواعد والقيود فى كل فن من الفنون ، فلا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد فى عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التى تعوق حرية الفن ولا يتوقف عليها قوامه الذى يسلكه فى عداد الفنون(٢) .

والذى لا شك فيه أن من يقرأ هذه الردّة للعقاد عن دعواته التجديدية فى مطلع القرن العشرين قد يظن أنه تناقض مع نفسه ، ولكننى أعتقد أن الذى دعاه إلى هذه الردة هو مواجهة التيار الذى يناوئه والذى يتمثل فى الشيوعية ، وقد كان يظن أن دعاة الشعر الجديد شيوعيون .

وقد يكون رجوع العقاد عما سبق أن أبداه من آراء نقدية جديدة يرجع إلى أن نظريته فى الجمال قد تكوّنت ، وتتمثل فى أن حرية الإنسان تقاس بعمله بين الأوزان والقوانين ، فالشاعر صاحب مشيئة وصاحب قدرة إذا عبر عن معناه فى الأوزان والألحان ، واستطاع أن يقول ما يريد ، لأن الأوزان والقوانين حينئذ هى معيار حرية الإنسان الذى يبين لنا ما عنده من قدرة وحرية فى الحركة(٣) .

ومعنى هذا أن القيود فى تصور العقاد هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، والوسيلة التى نفهم بها هذه الحقيقة النفسية هى الفن الجميل ، أو هى الملكة التى يدرك بها الفن الجميل(٤) .

---

(١) و (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد : ناقداً ص ٧٢٣

(٣) و (٤) المرجع السابق ص ٧١٤ ، ٧١٥

وفى مجال التمثيل على هذا الفهم يضرب مثلا ببيت الشعر ، لأنه أصدق مثل لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها حين يخطر بين كل هـــذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل . ومن هنا كانت نظريته فى جمال الجسم تتمثل فى أن يكون حراً طليقاً ، ووظائف الأعضاء فى الجسم الحى كالوزن فى القصيدة .

ومعنى هذا أن جمال القصيدة ـ فى تصور العقاد ـ يتمثل فى حرية الشاعر فى التعبير عما يجيش بخاطره وفى قدرته على التصرف بالمعانى والألفاظ بين هاتيك الأوزان وتلك البحور(١) .

على أن الباحث مهما يتلقف لردّة العقاد عن دعواته التجديدية من أسباب قد تكون مقبولة لديه ، فان أشعار العقاد فى المرحلة الثانية تلقف هذه الأسباب جميعاً وتؤكد لنا الردّة لدى العقاد من جديد .

* * *

الإيقاع :

ذهبنا فى المرحلة الأولى إلى أن القارىء يحس بالإيقاع الداخلى فى سياق شعر العقاد يبرز بروزاً واضحاً فى المقطوعات الصغيرة ، ومواضع التصوير والتشخيص ، ويتوارى فى القصائد الطوال ، ولكنه على كل حال ملحوظ فى بناء شعر العقاد . ولما كانت هذه المرحلة الشعرية لدى العقاد قائمة أساساً على المقطوعة لا القصيدة فإننا نرى أن الإيقاع فى شعرها كثير عن الإيقاع فى شعر المرحلة الأولى ، لأن شعر العقاد فى هذه المرحله كان خفيفاً رشيقاً راقصاً ، إذ أنه نابع من طبيعه مرحة ، وتعبير عن الحياة الباطنة المتوفزة لديه .

---

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٢١٥

وفى مقام التمثيل نرى العقاد يقول (١) :

عيـــد الشباب فلا كلامَ ولا ملامَ ، ولا خَـرَف

فالإيقاع فى هذا البيت ينبعث من تآلف الحروف فى الكلمات وتناسق الكلمات فى التركيب ، إذ أن حركة كل تفعيلة فى هذا البيت تمثل وحدة الإيقاع ، بمعنى مساواة كل شطر من البيت فى نظام الحركات والسكنات ، وهذه المساواة تؤدى إلى وحدة عامة للنغم . . . ومن هنا نرى أن الموسيقى متوفـّزة لتوائم الحركة التى يصفها العقاد فى حمام « شاطىء استائلى » حيث تعبث البنات والشباب فى البحر بعد أن نضّ الجميع ثيابهم كأنهم فى مرقص ، ويصفهم العقاد بأنهم فى عيد فلا لغو عليهم ولا تأثيم ، لأنهم يستمتعون بحياتهم ، والحديث عنهم فى هذا الاستمتاع من الخرف .

والناظر فى هذا البيت يرى أن حروف المد يستخدمها العقاد حينما تكون الحركة فى الصورة بطيئة لتصور مايقال من كلام وما يوجه من لوم إلى الشباب كثيرين ، والحركات القصيرة فى التفعيلة الأخيرة تمثل أقصى ماتصل إليه الحركة من السرعة حينما يصادر هذا الكلام وذلك الملام ويصفهما بالخرف .

ويقول العقاد فى صاحبته تحت عنوان ثرثارة (٢) :

أراك ثرثارة فى غير سابقة فهات ماشئت قالاً منك أو قيلا
ما أحسن اللغو من ثغر نقبـّله إن زاد لغواً لنا زدناه تقبيلا

فالعقاد يصبر على ثرثرتها ويستحسنها من فمها الذى يقبله ، ويزيدها تقبيلا حينما تزداد ثرثرتها ولغوها . وقد وفق العقاد فى استخدام حروف المد فى تصوير الحركة الوانية .

---

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٩٠

(٢) راجع للعقاد : هدية الكروان ص ٨٠ ، عابر سبيل ص ٨٦ ، أعاصير مغرب ص ٣٦

ومن هذا الضرب أيضاً قوله حينما نقل رفات سعد زغلول من ضريحه فى الإمام إلى ضريحه المقام بجوار بيته (١) :

اعبر القاهرة اليوم كما كنت تلقاها جموعا ونظاما
ساعة فى أرضها عابرة بين آباد طوال تتراءى

فالكلمات الثلاث الأولى من الشطر الأول من البيت الأول خلت من المد لتحاكى السرعه التى يتم فيها العبور ، على حين نرى المد فى الكلمة الرابعة « كما » وفى كلمات الشطر الثانى لتدل على كثرة لقاء الشعب بوصفه زعيمه ، كما أننا نرى أن البيت الثانى قد خلت بعض كلماته من المد لتقع سريعة فى النطق ولتدل على سرعة العبور أيضاً ، وقد ركز العقاد كل شاعريته فى الشطر الأخير فى الكلمات الثلاث الأخيرة منه ، وفى المدات المتوالية ليوحى الصوت بأنه ذاهب إلى عالم ممتد لانهاية له . وإذن فالمدات المتوالية تساعد فى إكمال الإيقاع وتكوينه واتساقه مع جو الصورة الشجى الحزين . ومن هنا نرى أن الموسيقى تنسجم مع جو القصيدة من حيث حركتها الوانية .

وعلى عكس هذا الأسلوب الموسيقى نرى العقاد يستخدم أسلوباً موسيقياً آخر وإيقاعاً ينسجم معه وذلك حينما يقول لحبيبته « قولى مع السلامة » من الرَّجز (٢) :

حـــديثك الممتع لى
من ثغرك المُقبَّـل
وأنت لى فى منزلى
وشـــيكة أن تخجلى
من قبلة حرَّى إلى
لغـــو إلى ابتسامة
ولا تقولى عنـــدها
لا . لا . مع السلامة
حتى إلى يوم القيامة

(١ و ٢) وانظر للعقاد : هدية الكروان ص ٨٠ ، مابر سبيل ص ٨٦ ، أعاصير مغرب ص ٣٦

فهذا الأسلوب الموسيقى يتمثل فى الحركة السريعة ، والموجة القصيرة مع قوة المبنى الذى ينسجم مع جو مكهرب ، سريع النبض شديد الارتجاف ، ومن هنا خلت الصورة من المدّات المتوالية لتقع الكلمات سريعة فى النطق فتكون هناك مواءمة بين الزمن الذى تستغرقه الكلمات فى النطق وبين دفعات الهواء التى تخرج من صدره ساعة جلوسه مع حبيبته فى حركة توفّز وانصهار جعل حبيبته فى سعادة مطلقة لاتعترف بمنطق الكلام ولا الأفعال حيث تنقضى لبانتهما بين قبلة ، ولغو ، وابتسام حتى إنها لتود البقاء معه طويلا بحيث لاتريد أن تفارقه إلا حين تقوم الساعة .

ومن هذا الضرب الموسيقى نرى تصويره لمحمود فهمى النقراشى بعد رجوعه من مجلس الأمن من بحر المتقارب (١) :

صدوق اللسان ، صدوق الجنان ، سديد اليمين ، سديد القدم

ويتحدث عن وسائل نجاح القضية المصرية (٢) :

ضمان النجاح تمام اليقين ، وقطب اليقين ، التقاء الهمم

ويقول كذلك فى رثاء أنطون الجميل من المتقارب أيضاً (٣) :

أرى خطبها فيه خطب البيان ، وخطب الذمّام ، وخطب الوئام

. . . . . .

حنى اللقاء ، وفى الأخاء ، عفيف الـــيراع ، عفيف الكلام

وفى هذه الأبيات يرى الدارس أن الحركة الموسيقية فيها ليست رخية الموجة ، ولا وانية الحركة ، ولكنها قصيرة الموجة ، سريعة الحركة لتنسجم مع ذلك الجو المكهرب — بدواعث الوطنية ، أو بنقد عزيز على العقاد — سريع النبض شديد الارتجاف .

كما يرى الدارس كذلك أن فى هذه الأبيات نوعاً من التقسيم الإيقاعى الذى يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، ولكنه فى الوقت نفسه لابد أن يتغيّر فى

---

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : بعد الأعاصير صفحات ٨٢ ، ٨٤ ، ١٠٧ .

القصيدة الواحدة ، لأن النغمات تغدو رتيبة بحيث يملّها السمع ، ثم إن الموسيقا ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها . ولا يتلاءم مع هذا التغيير أن تكون المساواة في النغم تامة رتيبة (١) .

على أننا نقول إن شعر هذه المرحلة قد اختفت فيه الإيحاءات الصوتية التي هي نوع من الموسيقا — كما سبق أن قلنا في الفصل السابق — وذلك لأن تجارب العقاد الشعرية كانت — في الأغلب الأعم — تأملات تجريدية تتمثل في كونها حركة ذهنية تحد من طاقته الشعرية ، لأنها لاتستغرق زمناً ، بل ينتقل فيها الذهن من فكرة إلى فكرة ، وهذه الحركة الذهنية خارجية ، ومن هنا غدت صورته الشعرية مجردة من الإيحاءات والظلال ، لأنها لاتعبر عما يجيش بنفسه ويمور بوجدانه ، ومن ثم كان لابد أن يودع العقاد — بالضرورة — التعبيرات اللغوية الرائعة التي يعتمد إيحاءها على اختياره لإيحاءات الألفاظ والأصوات . وتأسيساً على ماسبق رأيناه يستخدم الألفاظ المتواضعة التي تقرب من الألفاظ التي يستخدمها في الحياة اليومية ليشكل بها تجربته الشعرية .

---

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٧٠ - ٤٧١

الخاتمة

وضح من دراستنا لحالة الشعر قبل العقاد وفى عصره أنه قد اتجه بعد النهضة البارودية اتجاهات ثلاثة : أحدهما الاتجاه التقليدى ويمثله حفنى ناصف ، ومحمد عبد المطلب . وعلى الجارم ، والرافعى ، والاتجاه التقليدى المبتكر ، كما يمثله حافظ ابراهيم ، وأحمد شوقى ، وخليل مطران ، وأحمد محرم . والاتجاه الابداعى كما يمثله عبد الرحمن شكرى ، وعباس محمود العقاد ، وابراهيم عبد القادر المازنى .

وموجز ما قلناه فى الاتجاه التقليدى أنه كان تقليديا محافظا ، لأن شعراءه امتاحوا ثقافتهم من التراث العربى والإسلامى وتمسكوا بأهدابه لا يبغون عنه حولا ، ولذلك كان هذا الاتجاه مقصوراً على الشعراء الذين تربوا تربية دينية عربية ، كشعراء دار العلوم ، ومن نضج من شعراء الأزهر وغيرهم ممن يشركهم فى الميول الثقافية . ومن هنا لا نرى فى شعرهم — فى الأغلب الأعم — الخوالج والنزعات النفسية تجاه آيات الكون والطبيعة والنفس الانسانية قدر ما نرى فيه الصنعة البارعة والتوفيقات اللفظية ، لأنهم يجيدون نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعانى والألفاظ ، وذلك لأنهم يتخذون الشعر العربى القديم مثلا أعلى يحتذونه .

وقد رأينا أن شعراء الاتجاه التقليدى المبتكر يمثلون حلقة وسطى بين من سبقهم من الشعراء ومن جاءوا بعدهم فى درجات التطور من المحاكاة إلى الخلق والابداع ، إذ أنهم نشطوا بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعانى المكررة ، ولكنهم فى الوقت نفسه لم يصلوا فى شعرهم إلى درجة التعبير عن شخصياتهم بما لا يجعلها تلتبس بغيرها ، وذلك لأنهم يهتمون بالمهارة الصناعية التعبيرية والتخييلية ، ولا يهتمون بشىء وراء ذلك — فى الأغلب الأعم — مما له علاقة بصميم النفوس وحقائق الشعور .

ثم رأينا كيف أحدث شعراء هذا الاتجاه فى المجال الشعرى أنواعا من الشعر

تعد إلى حد ما جديدة على الشعر العربى كالمسرحية والخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان لدى شوقى وحافظ ، والقصة لدى كل من مطران وأحمد محرم وحافظ .

وقد بينا فى دراستنا للاتجاه الابداعى أنه قد عاصرته أو سبقته بقليل محاولات فردية تجديدية فى عوالم النقد والمسرح والقصة ، وذلك يدل على أن البيئة المصرية كانت مهيأة لتستقبل الجديد فى الشعر والتأثر به فى ذلك الوقت .

وعرفنا كذلك كيف فطن رواد هذا الاتجاه إلى أن إصلاح أدب أمة هو إصلاح لحياتها كما فطنوا إلى علاقة الشعر بالفنون الجميلة ولمح النفس بترجمة السرير والسكون فى قوالب الجمال المحسوسة ، ومن ثم عرفوا أن الشعر مقترن بالحياة .

كما عرفنا أن شعراء هذا الاتجاه أخذوا يشكلون الحركة الأدبية حينما اندفعوا إلى تحطيم كل عقبة تصادفهم بأقلامهم التى شرعوها فى وجه المقلدين ، ومن ثم أنكروا عليهم عملهم وطلبوا عملا أصلح منه وأوفى ، وأحدثوا فى الحياة الأدبية دويا هائلا فى جرأ منقطعة النظير ، وكانوا فى الوقت نفسه يعملون على إرساء مدرستهم الشعرية بكتابه مقدمات لأعمالهم ، أو بنقد أعمال الآخرين .أو بالموازنة بين أعمالهم وأعمال الشعراء التقليدين وإظهار البون الشاسع بين اتجاههم فى فهم الشعر ورسالته ، وبين الاتجاه التقليدى الذى كان سائدا آنذاك .

وقد انتهى بنا البحث المحايد إلى الاقتناع بأن العقاد هو إمام هذه المدرسة ، فإن شكرى والمازنى قد انفض سامرهما منذ عام ١٩٢١ ، ولم يواصلا الإبداع فى الشعر والنقد مواصلة العقاد الذى دافع عن دعامتها ، وحاول تأصيل دعوتها وربطها بالنقد العالمى وفلسفته ، وبين علاقة هذه المدرسة بالجيل الذى عبر قبلها .

كما بينا علاقة مدرسة الجيل الجديد بمدرسة المهجر ، وكيف ابتدأت المدرسة الأولى عملها قبل مدرسة المهجر ، لقد ابتدأت عملها منذ عام ١٩٠٧ فى صحيفة الدستور بيوميات العقاد وبالأعمال النقدية والإبداعية لزميليه بعد ذلك ، على حين ابتدأت مدرسة المهجر أعمالها النقدية فى عام ١٩٢٣ بكتاب الغربال الذى قدمه العقاد .

وفى هذا الخضمّ من الاتجاهات الشعرية قام العقاد بدور فعال فى إرساء دعائم مدرسة الجيل الجديد ووصل ما أبدعته هذه المدرسة بالاتجاهات العالمية خاصة الشعر الرومانتيكى .

وما يمكن أن يوصف بأنه مواهب العقاد الفنية ومما عاون على صقل هذه المواهب ما ذكر من أنه كان يداوم حضور ندوات الشيخ أحمد الجداوى منذ طفولته الباكرة ، حيث كان يتلقى على يديه الدروس الأدبية والدينية ، ويحضر مطارحة الأشعار بين الشيخ ورواده وما لقيه من تشجيع المدرسين فى مدرسة أسوان الابتدائية وتشجيع الشيخ محمد عبده له حينما زار المدرسة .

ويبدو أن نشأة العقاد الأسوانية قد أوقعته فى بعض التناقض ، فقد كانت البيئة تموج بالنقائض والموافقات والسكون والأحداث الجسيمة ، فأهالى أسوان متمسكون بالتقاليد المتوارثة ، محافظين متشددين فى المحافظة على الشعائر الإسلامية وهم فى الوقت نفسه يخالطون أقواما من الانجليز العسكريين والمدنيين الذين يأخذون بأسباب الحياة الأوربية على أتمها . وكان هذا التناقض باعثا على تحريك فكره ووجدانه وعلى انعطافه نحو النقد الاجتماعى .

وقد حرصنا على أن نبين غرابة أطوار العقاد فى طفولته ، وذلك كجلوسه عند قصر « ملا » فى ذلك المكان المخيف الرهيب ، ليبتعث فى نفسه ملكة التأمل فى الحقائق ، وليعمل عقله ويشحذ فكره فى الوصول إلى جواهر الأشياء مطرحا المظاهر الخادعة البراقة ، ومن ثم كان يشعر بالجلالى والروعة إزاء أشياء لا تخطر ببال لداته وأترابه أن يمروا بها ولو من بعيد ، كما كان يشعر بالوحدة والانفصال عن عالم الناس ، فلا يحس بالزمان ولا بوحشة المكان .

والعقاد مدين للعصر الذى نشأ فيه وللثقافات التى كانت سائدة آنذاك ، ومن هنا استخلص منها وجدانا مشتركا يرتكز على ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة .

كذلك فإن جزءا من إلهام العقاد فى شعره كان يأتى من المكتب حيث يذكى خياله اطلاعه على ثمرات الحياة التى تضيف إليه مقدارا من الحسّ والفكر والخيال .

ولقد استفاد العقاد من قراءته لشعراء العربية الأقدمين فى أدائه التعبيرى منذ شبابه الأدبى الباكر ، وذلك لحصوله من قراءته على صور ذهنية للتراكيب المنتظمة . وهذه الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، بحيث يصيرها الخيال كالقب أو المنوال على حد تعبير ابن خلدون . ومن ثم كان الشعر العربى القديم من الروافد التى رفدت شاعرية العقاد .

ولقد تأثر العقاد بأداء المتنبى فى شعره من حيث صلابة القالب فبرزت تلك الصلابة فى شعره بروزا واضحا .

كذلك فإن استفادة العقاد من الشعر العربى لاتتمثل فى اللغة التى كان يؤدى بها مضمونة الشعر الجديد فحسب ، بل تجاوزت ذلك إلى المضمون حيث استفاد من ابن الفارض فى قصيدته « الخمر الإلهية » ، ومن ابن الرومى فى كثير من شعره ، فقد كان ابن الرومى شاعره الذى يعجب به ويتردد عليه بين الحين والحين كما يتردد الصديق على الصديق . وليس معنى هذا أن العقاد كان يحاكى ابن الرومى محاكاة صرف أو تقليدا ، لأن محاكاة العقاد لابن الرومى قائمة على التأمل ، وتتدخل فيها روح العقاد الشاعر وشخصيته ورؤيته للوجود وتجربته الذاتية .

وكما استفاد العقاد من الآداب العربية القديمة بأنماطها المختلفة من نقد وشعر ، استفاد كذلك من الآداب الأوربية شعرا ونثرا وفكرا ونقدا ، وكان يفهم رسالة هذه الآداب على أنها رسالة عقل إلى عقول ، ووحى خاطر إلى خواطر ، ونداء قلب إلى قلوب ، وأنها فى لبابها قيمة إنسانية وليست قيمة لفظية .

ولقد تأثر شاعرنا ببعض الاتجاهات الشعرية ومنها شعر الطيور ، حتى انتهى به الأمر إلى أن خصص له أحد دواوينه فى الثلاثينات ، ولقد استفاد العقاد من الشعراء الأوربيين الذين سبقوه فى هذا الضرب ، وكان يتصرف فى الفكرة الشعرية تصرفا يجعلها له ، ويباعد بينها وبين المصدر الذى استقاها منه .

والراجح أن أهم المصادر التى استفاد منها العقاد لمدرسته هو كتاب « الذخيرة

الذهبية » . يتضح هذا من عناوين قصائده بالإضافة إلى ماسبقت الإشاره إليه مما يجزم باستفادته من القصائد التى نشرت فى هذا الكتاب .

على أن الترجمة للأشعار الأوربية وغيرها كانت كذلك من روافد شاعرية العقاد ، ومن هنا رأيناه يكثر من استخدام الترجمة لاسيما الأساطير كما يتضح فى ديوانه الكبير . ومع ذلك فإن استفادة العقاد من الآداب الأوربية لاتعنى أنه كان يسرق فى شعره . فإن لنا فى السرقات الشعرية رأيا سبق أن فصلناه فى صلب الرسالة .

ولقد مر العقاد فى شعره بمرحلتين لكل منهما خصائصهما الفنية : فالأولى تمثل الديوان الكبير ذى الأجزاء الأربعة ، والثانية تمثل ماصدر له بعد ذلك من دواوين وشعر حتى نهاية حياته .

والرأى عندى أن العقاد وصاحبيه كانوا نواة للثورة الرومانتيكية فى مطلع هذا القرن ، تلك الثورة التى أصبحت فيما بعد تمثل اتجاها أدبيا فى الربع الثانى من هذا القرن . إن ثورة هؤلاء كانت تتمثل فى المضمون الذى يمثل البذرة الصالحة التى اعتمدت فى نموها وازدهارها على منهج القصيدة الجديدة على العقاد وزملائه .

ولقد تبين لنا من دراستنا لتجارب العقاد الشعرية أن هذه التجارب تعبر فى الأغلب الأعم — عن عالمه الذاتى ، وعن عالمه العام فى النادر القليل . وفى التعبير عن عالمه الذاتى كان يعبر عن واقعه النفسى ، أو الصراع العقلى الذى ينشأ نتيجة للتضارب بين رغباته ونزعاته وبين الرأى العام وتقاليد المجتمع ، أوتساميه والجاء الناس إلى الانتباه إليه .

وتجارب العقاد الذاتية تستمد معظم مؤثراتها وانفعالاتها — فى الأغلب الأعم — من المنطقة العقلية التى تدخر فيها بعض تجارب الماضى وهى اللاشعور ، وهذا النوع من التجارب يتم بطريقة شبه تلقائية .

وليس معنى هذا أن الوعى لاعمل له فى عملية الإبداع فى شعر هذه المرحلة ، لأن ديوانه لايخلو من الرؤية الذهنية فى بعض أشعاره ، ولكنها ليست بالكثرة

التى يمكن أن يقال عنها إنها طابع شعر الديوان ، لأن طابعه شعورى يستوعب كل ما انطبع فى نفس العقاد من حركة وانفعال .

وتجارب العقاد الذاتيه فى هذه المرحلة تتأرجح بين رفض الحياة وتقبلها شأنه فى ذلك شأن الشعراء الرومانتيكيين الذين يحاولون الوصول إلى حقيقة الكون والحياة . فحينما يكون أرقا قلقا يرفض الحياة ويحاول ألا يجعل لها معنى على الإطلاق. وحينما تتيقظ نفسه لما حوله من حضارة وتقدم علمى لا يرتحل إلى المجهول بل يرتحل إلى المعلوم فيرى وهو صاح متيقظ جمال الأرض ، فيقبل حينئذ على الحياة إقبال النهم ويظن أنها تدب فى كل شىء .

وتجارب العالم العام لدية ثمرة انصهاره فى بوتقة الوجدان العام ، ومن ثم كان وجدانه يتحرك بحركة الوجدان الجمعى من تلقاء نفسه . وكان يعبر فيها عن المبادىء الإنسانية المطلقة ويظهر هذا حين نتتبع المواقف الوطنية لا بالنظرة التى تحصر الحياة فى الأنظمة والقوانين . وهكذا كان العقاد يتغنى بأمجاد الفراعنة وإحياء مآثرهم ، ووصف آثارهم القديمة ، كما كان يستخدم تجارب عالمه العام فى الدعوات الاجتماعية .

وكان العقاد يشعر أكثر من غيره بموضوع تجربته ، وكان أشد وعيا بحياته إزاء هذه التجربه وكان يقبل على عملية الإبداع منفردا لا يحيط به أحد ، وذلك يسهل عليه أن يندمج فى نفسه وأن يخلص شعوره بذاته من كل إحساس قد يلابسه. وكان يعود إلى قصائده بالتنقيح والتغيير والحذف إلا أن عنونته لبعض قصائد الديوان الكبير لم تكن دقيقة أو لم تكن معبرة عن مضمونها .

والصدق الشعورى لدى العقاد يتمثل فى التجارب بين الوجود الخارجى المثير لانفعاله وبين الوجود الداخلى الذى ينصهر فيه هذا الانفعال . ومن هنا كان شعره ترجمة باطنية لنفسه . وقد ترتب على ذلك أن الطابع العام لشعره يعبر عن مواقف جمالية ، لأن العقاد كان فى هذه المرحلة معتدا بشخصيته مرجحا لحقوق قلبه على حقوق عقله ، انتصارا للفردية التى يقدسها .

ومن صدق العقاد جاءت قدرته على أن ينقلنا عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلى بصلتنا الكبرى بالحياة ، وأن ينقلنا إلى عالم العقاد نفسه لنشاركه مشاعره كأنما نعيشها نحن كذلك ، وقد يصلنا فى بعض الأحيان بالأزل والأبد . وكان سبيله إلى ذلك أن يقودنا برفق من نقطة البدء المحدودة إلى العالم المطلق اللانهائى وراء الزمان والمكان ، ففى كل لحظة شعورية لدى العقاد إحسان بالكون كله ويصله الفرد بهذا الكون .

ومن آثار صدق العقاد فى شعره ما أشرنا إليه من أن آية صدقه يتمثل فى أن نماذج شعره تترجم لكل خالجة من خوالج نفسه الشاعرة ، وأثر من آثار حياته الظاهرة والباطنة ، أو خلائقه وشعره .

وقد ترتب على ذلك أن شخصية العقاد تظهر من خلال شعره الذاتى والموضوعى على سواء ، إذ أننا نعرف نفس العقاد وعقله من قصيدة « ترجمة شيطان » حق المعرفة وذلك من خلال صفاته لشخصيات هذه القصيدة ، لأنه يبث خواطره الفلسفية ونزعاته التشاؤمية على ألسنة هاته الشخصيات .

والعقاد يسير فى نقده نفس المسار فى شعره من حيث الصدق الشعورى ، إذ يتمثل الصدق الشعورى ، فى تصوره ، فى أن يعبر الشاعر عن عاطفته بغذاء من حرارتها ، لا بوقود من خارجها ، وأن الشاعر إذا كان صادقا مع نفسه لا يكتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر أو اللفظ ، ويستقل بطريقة لنفسه ، لأن شعره مستمد من طبعه ، وأثر من آثار روح العصر فى نفسه .

ودنيا العقاد لها خصائصها وألوانها ومعالمها وتقديراتها ، ولذا كان صاحب رسالة خاصة فى الحياة ، وشعره ثروة تضاف بها نفوس الأحياء ، لأنها تطلعهم من دنياهم على عالم جديد ، وتضيف إلى أعمارهم وإلى أرصدتهم الخاصة من الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الأفراد فى جيل من الزمان .

ومعجم العقاد الشعرى يمتاح رصيده من الشعر العربى القديم ، فقد كان يغالى فى استخدام الألفاظ الغريبة التى لم يكن يختص بها زميلاه فى مدرسته (المازنى وشكرى) ، ولا يحتفى بها غيره من الشعراء المعاصرين .

وأما عن جرس الألفاظ فى الصورة ، والتركيب الجزئى داخل الصورة . فيبدو أن العقاد كان مولعاً بأن يتحدى بمعجمه وتراكيبه دعاة الأدب القديم ليزدهى بضلاعته فى الأدب العربى القديم ، أو ليتعالى على معاصريه الذين كانوا ينظرون إليه نظرة متواضعة من حيث المؤهل العلمى .

إن أسلوب العقاد ينشأ عن خاصة عقلية وشعورية أقرب إلى أن تكون سمة شخصية ، ومن هنا نلحظ فى أسلوبه الدقة فى ترتيب المعانى ، وتنسيق العبارات ، كما نلحظ فى أسلوبه أنه كان يحمل فى أطوائه الجدة والوقار اللذين يوائمان أحاسيسه ومعانيه التى يضطلع بهما وليستا متداولتين أو متعارفتين ـ فى الأغلب الأعم ـ ومن هنا كان لا بد لأسلوبه الشعرى أن يكون له وقار من وقار المعانى التى يحملها ، وجلال من جلال الأحاسيس التى يصورها .

ونقد العقاد من حيث المعجم الشعرى أو التراكيب الجزئية داخل الصورة كان بمثابة تبرير لاتجاهاته فى الإبداع الشعرى بحيث لايخرج فى نقده على إبداعه.

أما موقفه من المحسنات فالواضح أنه كان لا يستخدمها عن قصد وتكلف ، اللهم إذا وقعت موقعها من الصورة الشعرية فجاءت عفوية ترفدها سليقته اللغوية وحساسيته للألفاظ وحسن استخدامها ، ومن هنا لا نلتقى بالمحسنات فى شعره إلا نادراً ، ولا نجده يحبذ فى نقده الإتيان بها فى الشعر .

وموقف العقاد من المجاز يتفق مع موقفه من المحسنات ، وأن نقده لم يخرج على شعره .

والصورة البيانية التى كان يؤثرها العقاد فى شعره هى التشبيه الشعرى بوصفه صورة جزئية داخلة فى إطار الصورة الكلية التى تمثل التجربة الشعرية . وتقوم الصورة الجزئية من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسى فى القصة والمسرحية .

ويبدو أن تشبيهات العقاد وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعى والشعور ، فالتشبيه يمثل الأشياء الموجودة كما تقع فى الحس والخيال والشعور ، وهذه

الوسيلة تأتى فى الطريق وليست غاية فى ذاتها . ومن هنا نرى أن تشبيه العقاد ليس فضولا أو تعثراً يعوق عن الغاية ولا يؤدى إليها ، بمعنى أنه لا يزيدنا حساً ولا تخيلا .

ولم يخرج العقاد فى نقده فى التشبيه الشعرى عن المسار الذى سار فيه فى إبداعه، بحيث نستطيع أن نقول أن نقده كان تطبيقاً ذكياً لإبداعه الشعرى .

والصورة الشعرية لدى العقاد تمر بمرحلتين : الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل وهو الإدراك الحسى ، والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج وهو التعبير ممتزجا بالخواطر التى تتلقاها النفس ، فهو ينقل لنا الشىء الحقيقى لا كما يبدو للحس ، بل ينقل انا شكل هذا الشىء فى نفسه الواعية التى تنظر إلى معانى الأشكال الفكرة المجردة لا إلى مادتها المحسوسة .

وأما التصوير الشعرى لدى العقاد فقد اقترب بشعره من فن النحت والعمارة ، بحيث نرى القصيدة عنده تمثل البناء ، والقلم فى يده كأنه أزميل النحات ، : لأن لديه ليست قريبة المنال ، والمادة ليست سهلة التشكيل .

وموجز ما انتهينا إليه فى عناصر الصورة الشعرية لدى العقاد أنها تشتمل على عناصر هى المنظر كله ، وعنصر اللون ، وعنصر اللمس . وعنصر الوقت الذى تراها فيه ، وعنصر الموقع الذى تقع فيه من المكان ، وعنصر الحركة .

ولقد برع العقاد فى تصوير الحركة النفسية فى شعره ،وفى التشخيص فى الصورة الشعرية بحيث أصبح يمثل عنده ظاهرة فنية ، فقد كان يعنى بتنقيح صورة الشعرية بحيث تبدو فى صورة شاخصة ماثلة للعيان .

والعقاد يعبر عن تجاربه النفسية والاجتماعية بالصور ، وذلك إما فى شكل قصصى كما فى قصيدة « ترجمة شيطان » وغيرها ، وإما فى تآزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى والقوة الفنية الإيحائية .

وقد ترتب على هذا أن كل صورة تؤدى وظيفتها داخل التجربة الشعرية التى هى فى الصورة الكلية ، بمعنى أن تكون الصور الجزئية مسايرة للفكرة العامة

أو الشعور العام فى القصيدة ، وأن تشارك فى الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة فى النماء ، ثم تنتهى إلى نتيجتها الطبيعية التى تؤلف وحدتها العضوية العامة النامية .

ونقد العقاد للتصوير الشعرى لا يخرج فى حقيقته عن منهج العقاد الشاعر فى إبداعه على الرغم من سبق الإبداع لديه على النقد، وذلك يجعلنا نؤمن أن نظريات العقاد النقدية تأتى من وحى إبداعه أولا وقراءته فى النقد ثانياً ، لاسيما كتب النقد التى تتفق ومنهج الإبداع لديه .

وأما عن هيكل القصيدة الشعرية فى الديوان الكبير ، فالراجح عندنا أن العقاد قد استخدم الهيكل المسطح فى أغلب قصائد هذا الديوان ، على حين استخدم الهيكلين: الهرمى والذهنى فى شعر الديوان نادرا .

ويمكننا القول أن الوحدة العضوية فى شعر العقاد ليست على نسق واحد ، لأن هناك الوحدة التى تعتمد على عنصر قصصى مثل قصيدة « ترجمة شيطان » ، وهناك الوحدة الحدسية التى لا تعتمد على العنصر القصصى مثل قصيدة « نبثينى » وقصيدة « يوم الظنون » « والشاعر الأعمى » .

وفى رأينا أن بناء القصيدة كان بناء حدسيا ، وهو لا يضير العقاد ، لأنه سمة من سمات الشعر العربى قبل أن يكون سمة من سمات العقاد ، ولكنه مع ذلك لا يلحق منهج قصيدة العقاد بمنهج القصيدة العربية القديمة التى تعرف الوحدة فيها بالبيت .

وعلى الرغم من عدم وصول العقاد فى تطبيق الوحدة العضوية فى شعره إلى المستوى المنشود ، فإنه كاد يصل إلى هذا المستوى فى نقده بحيث يمكننا أن نقول إن الوحدة فى شعره لم تصل إلى مستوى نقده وفهمه لها نظرياً ، ولعل هذا هو الاستثناء الوحيد لما سبق أن أشرنا إليه خاصاً بالتطابق بين شعره وأفكاره فى نقد الشعر .

وفيما يختص بالموسيقا فى شعر العقاد فإننا نلاحظ أنه استخدم البحور الطويلة فى الديوان بكثرة بحيث يتضاءل أمامها نسبة استخدامه للبحور القصيرة والمجزوءات ، ولعله قد أراد أن يسكب فى البحور الطويلة رصانته اللغوية ،

ويسلك فيها ألفاظه العريقة ليعبر عن أمانيه العريضة وآماله التى تمور فى وجدانه الثائر الساخط على كل شىء فى الحياة بغية طلب المثل الأعلى فى كل دورب الحياة وتحقيقه .

إن العقاد كان يستخدم العروض استخدام العالم به ، ومن هنا يندر أن يستخدم الضرورة الشعرية القبيحة .

ومن حيث القافية نلاحظ أن العقاد ينوّع القافية فيستخدم القافية المزدوجة ، والمثلثة ، والرباعية ، والخماسية ، والموشح .

ولم تحتل القافية المتنوعة فى الديوان الكبير نسبة كبيرة ، لأنه كان يقدم عليها وهو متوجس نوعاً ما من التوجس من ثورة دعاة القديم عليه . وكان العقاد يكثر من استخدام الحروف الشديدة المجهورة ، والمجهورة رويا فى شعره ، على حين يستخدم الأصوات المهموسة رويا نادراً ، وذلك لولعه بالأصوات العذبة ، وقوائم من ناحية أخرى بناءة الجسمى الضخم المكين .

وآراء العقاد فى العروض والقافية أقرب أن تكون دعماً وفلسفة لاتجاهاته فى بناء القصيدة من حيث الشكل ، كما أنها تمثل ثورة على البناء الشكلى للقصيدة العربية القديمة .

والإيقاع الداخلى فى شعر العقاد ينبعث من تآلف الحروف فى الكلمات وتناسق الكلمات فى التراكيب وهذا مرده إلى الحس الداخلى والإدراك الموسيقى .

* * *

أما ما يتعلق بروافد شعر العقاد فى مرحلة ما بعد الديوان ، فيبدو أن مقدمة ديوان ورد زورث « الأغانى الشعبية » قد أثرت فيه بشكل واضح بحيث ظهر هذا التأثير فى شعره ، ومع هذا فهناك أكثر من موضع من مواضع الالتقاء والاختلاف بين ديوان ورد زورث وبين عابر سبيل « الذى كان ثمرة لأغانى ورد زورث .

وهناك من التجارب الشعرية فى الأدب الإنجليزى ما يمكن أن يقال إنها وجهت

شاعرنا إلى ضرب من التجارب يتمثل فى شعر الكروان بصفة خاصة وشعر الطيور بصفة عامة حتى غدا فى نهاية الأمر اتجاهاً خصص له أحد دواوينه فى الثلاثينات وهو ديوان «هدية الكروان» .

ولم تقتصر استفادة العقاد بالشعر الإنجليزى على الاتجاهين السابقين ، بل كان يواصل استفادته من الشعراء الذين كان يقرأ لهم ويتمثل شعرهم حتى غدا جزءا من نفسه وروحه ، ومن هنا كان لا بد أن تظهر بصمات هؤلاء من حيث شاعريتهم فى صور العقاد .

وموجز ما يقال فى تجاربه الشعرية أنها سارت فى مسارها الطبيعى الذى رأيناه فى شعر الديوان حيث كانت تعبر عن عالمه الذاتى فى الأغلب الأعم ، وعن عالمه العام فى النادر القليل ، فإن بواعث التجارب الذاتية فى الديوان هى بواعث التجارب الذاتية فيما صدر بعده من أشعار .

وقد غدا الوعى ركناً هاماً فى تجارب هذه المرحلة حتى اتسمت عملية الإبداع بالروية الذهنية التى أدت بدورها إلى تعميق مزدوج للتجربة .

كما أن تجاربه الذاتية لم تكن تسير على وتيرة واحدة من حيث تقبله للحياة أو رفضه لها ، فنحن نراه فى دواوين الثلاثينيات مقبلا على الحياة إقبال النهم ، ولا يرفضها إلا فى النادر القليل ، على عكس ما بعد الثلاثينات نراه لا يقبل عليها كما كان يقبل عليها من قبل ، بل يرفضها أكثر من أى وقت مضى .

وفى المرحلة الثانية كان العقاد يستخدم تجارب العالم العام نفس استخدامه لها فى المرحلة الأولى (الديوان الكبير) فى المبادىء الإنسانية المطلقة ، والمواقف الوطنية التى يعتمد فيها على إحساسه الفنى الضخم ، لا على المقولات والنظريات السياسية ، والمناسبات التى كانت تحفزه على قول الشعر وما أكثرها فى هذه المرحلة.

ولما كان ذهن العقاد يتصف بالمرونة فإننا نلاحظ أن تجاربه تتغير تبعاً لذلك، فبقدر ما كان يحس بالشيخوخة فى شبابه غداً شاباً بل طفلا فى شيخوخته ، وانعكست طفولته هذه على تجاربه الشعرية .

لقد كان يقبل على صياغة تجربته فى هذه المرحلة وهو يتأمل موضوعها تأملا يكاد يكون تدريجياً . لأن التجربة حينئذ كانت تشتمل على عملية عقلية تزيد عما يوحيه كلامه بحيث غدت تجربته قادرة على نقل ثقل الأفكار والمشاعر التى تشتمل عليها ومعقوليتها . كذلك كان لطبيعة عقل العقاد المنطقية أثر على صياغة تجاربه من حيث الطول والقصر أى من حيث الكم .

وأما ما يتعلق بالصدق الشعورى فى هذه المرحلة فإنه تطور تبعا لاهتماماته والقضايا التى كان يعالجها فى القصيدة الغنائية أو المقطوعة التأملية الصغيرة ، وتبعا لعملية الإبداع وما صاحبها من رؤى ذهنية كان الزمن يرفدها من ناحية ، وثقافته الواسعة ترفدها من ناحية أخرى .

ويبدو أنه استنزل إلهامه الشعرى فى هذه المرحلة من المكتبة ، فغدت مقطعاته الشعرية خلاصة قراءة العديد الهائل من الكتب . لقد كان يعطى عقله وفكره فى أشعار هذه المرحلة حرية أكثر من مشاعره .

وفى اعتقادنا أن قراءات العقاد كان لها أثر على تجاربه التأملية التى تبدو على هيئة قضايا ذات مقدمات أو فروض يضعها العقاد وليستنبط منها النتائج ، ومن هنا كان شعر العقاد يتمثل فى أنه الأداة اللغوية الفريدة التى يمكن عن طريقها المواءمة بين الأفكار والانفعالات والرغبات ، فالتجربة الشعرية لدى العقاد فى هذه المرحلة تتميز بالنظام البديع وتشجع على إيجاد عادة التأمل فى الذهن . والعقاد لا يقنع بأن يرضى شعره خياله فحسب ، بل يرضى عقله ومنطقه كذلك ، ومن ثم كان يتفلسف فى شعره ويجبرنا أن نتناول قصائده من خلال فلسفته حتى إنها تجاوزت هذه الظاهرة مقطوعاته التأملية إلى غزله فى شعر هذه المرحلة .

وقد انعطف العقاد نحو وصف الحالة النفسية فى هذه المرحلة كذلك وتجاوزت يقظته ووعيه فى شعره تعبيره عن خاصة نفسه إلى صلته بالحياة والكون .

وقد ترتب على تطور الصدق لدى العقاد فى هذه المرحلة أن تطور نقده وفهمه لماهية الشعر ، ومن هنا رأيناه يخرج علينا بفلسفة نقدية لاتجاهه الشعرى محاولا دعم هذه الفلسفة ببعض آراء النقاد الأوربيين الذين لا ينكرون اتجاهه الشعرى ليستعين بهم على فلسفته .

وكان العقاد يؤثر — فى هذه المرحلة — تصوير المعانى والحالات النفسية فى صورتها الذهنية التجريدية التى تعبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، وكانت صوره فى هذه الحالة تخاطب الذهن والوعى فحسب ، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة ، بحيث غدت صوره الشعرية برهانية عقلية .

ثم عرفنا فى دراستنا للتصوير الشعرى أن شعره قد تطور من حيث الأداء اللغوى إذا كان يضفى على بعض الألفاظ الدارجة قيمة أدبية باستخدامها فى شعره .

كما عرفنا أن هذا التطور يرجع إلى اشتغاله بالصحافة وجريان قلمه بالكتابة فى كل يوم مما أدى إلى تطور لغته فى النثر كذلك ، كما يرجع إلى اتساع ثقافته ، أو أن هذا التطور حدث بناء عن رغبته وعنايته بالجماهير ، أو أنه حدث بناء عن منهج اتبعه فى الأداء الشعرى ناشىء عن تطوره فى فهم رسالة الشعر .

وقد حرصنا على أن نبين أن شعر العقاد فى هذه المرحلة الثانية من حيث التصوير الشعرى لا يختلف عن شعر المرحلة الأولى إلا فيما يترتب على اختياره للألفاظ المتواضعة التى يشكل بها تجربته ، والتى تقرب من المواد التى يستخدمها الناس فى الحياة اليومية .

كما حرصنا على أن نبين أنه تمرد على المحسنات فى هذه المرحلة ولم تقع فى شعره إلا نادراً ، وكذلك شأنه مع المجاز ثم بينا أنه كان يؤثر من الصور الخيالية التشبيه ، وأنه لم يختلف فى حقيقته عن تشبيهات المرحلة الأولى .

ورأينا أن الصورة الشعرية فى هذه المرحلة قلما تتوفر لها العناصر التى كانت تجتمع لصورته الشعرية فى المرحلة الأولى .

وموجز ما يستنتج مما قلناه فى دراستنا للوحدة العضوية أن العقاد لم يستخدم الهيكل المسطح إلا نادراً وكذلك الهيكل الهرمى : وإنما الذى استخدمه فقط هو الهيكل الذهنى .

وعرفنا أنه سار على نفس المنهج فى بناء القصيدة بناء عضوياً من حيث الإيداع

والأسس النقدية التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق ، إلا أنه يفتقد العنصر القصصى تماماً ، ومن هنا يفتقد الوحدة الثابتة التى تقوم عليه . ثم عرفنا أنه لا يتحقق فى شعر هذه المرحلة سوى الوحدة الحدسية ، ثم طبقنا عليها من شعره بعض القصائد .

وفى دراستنا لموسيقى الشعر لديه فى هذه المرحلة رأينا أن البحور الطويلة قد تقلصت ، على حين زادت نسبة البحور القصيرة والمجزوءات .

وعرفنا أن سبب التغيير فى نسبة استخدام البحور يرجع إلى طبيعة العقاد ووضوح الرؤية أمامه ، وثقته فى ميدانى الفكر والأدب ، ومن هنا كان لابد أن تظهر طبيعة العقاد المرحة فى شعره الراقص كما يبدو فى البحور القصيرة والمجزوءات .

ثم عرفنا أن العقاد كان يستخدم الزحاف بكثرة فى شعره ، كما يوزع تفعيلات البحر توزيعاً من شأنه أن ينوع الموسيقا كما فى قصيدة « عدنا والتقينا » وقصيدة « المصرف » .

كما عرفنا أنه كان ينوع القافية فى شعر هذه المرحلة، وإن كان لم يستخدم القافية المزدوجة التى استخدمها فى المرحلة الأولى ، على حين استخدم كل أنواع القافية من مثلثة ومربعة ومخمسة ومسدسة ومسبعة ، كما استخدم الثمانيات والموشحات .

وقد بينا أن نسبة تنوع القافية فى شعر المرحلة الثانية قد زادت عن نسبتها فى المرحلة الأولى فكانت ١٤ ٪ .

ثم بينا أن العقاد قد رجع عما سبق أن أبداه من آراء تمثلت فى هدم وحدة البيت وجعل بناء القصيدة قائماً على حركة الصورة وتسلسل الصور ، الأمر الذى ترتب عليه عدم الاعتداد بالموسيقا الخارجية، بل بالموسيقا الداخلية، لأنها وسيلة من وسائل التصوير .

وقد حرصنا على أن نبين أن الإيقاع فى شعر العقاد يبرز بروزاً واضحاً فى المقطوعات الصغيرة ومواضع التصوير والتشخيص ويتوارى فى القصائد الطوال .

وقد وضحت لنا من خلال هذه الدراسة وحدة شخصية العقاد من وراء شعره

ونقده حيث كان يدعم اتجاهه الشعرى بنقده ، وفى سبيل ذلك كان يقف عند النقاد الأوربيين الذين يلتقى معهم فى نظرتهم للشعر ، ومن هنا استطاع أن يفلسف شعره بنقده ليكشف عن قيم إنسانية من القيم التى تشغل الفكر الإنسانى فى سبيل معرفة مصائره فى هذه الحياة ، ليهتدى الشعراء إلى أداء رسالتهم الإنسانية . ومعنى هذا أن العقاد كان شاعراً أولا ، وناقداً ثانياً .

وهذه الدراسة لا تعدو — من وجهة نظرنا أن تكون قد فتحت المجال لدراسة شعر مدرسة الجيل الجديد دراسة موضوعية لنقف على ما أضافته للفكر والوجدان العربيين من خلال شعر شعرائها . كذلك فإنه فتح الباب فى دراسة شعر العقاد، لأن هناك بعض التجارب الشعرية لدى العقاد تحتاج كل منها إلى دراسة أوسع ، فلم يكن فى طاقة البحث أن يورد كل التفاصيل عن الغزل والطبيعة والهجاء الاجتماعى ، لأن هذه الأشياء تحتاج إلى بحوث مستقلة قد يُتيح لى الزمن فرصة دراستها ، أو قد يتمكّن بعض الباحثين من القيام بدراستها فى المستقبل .

فهرس الأعلام

الأعلام مرتبة على حسب ما هى مشهورة به ، ولا عبرة بأداة التعريف .

(أ)

إبراهيم أنيس (الدكتور) : ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢١٤ ، ٢٢٤

إبراهيم عبد القادر المازنى : ٨ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٦٥ ، ١٠٣ ، ١٤١ ، ١٦٠ ، ١٩٤ ، ٢١٧ ، ٢٦٤ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٣٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤

إبراهيم مصطفى : ٢٢٥

إبراهيم ناجى (الدكتور) : ٣٢٣

إبراهيم الوردانى : ٣٥

ابن جنى : ٢٢٥

ابن حديس الصقلى : ٦٤ ، ٦٥ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠

ابن خلدون (عبد الرحمن) : ٦٥

ابن الرومى : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٥ ، ٨٠ ، ١٨٢ ، ٣٤٦

ابن زهر الحفيد : ٢١٢ ، ٣٢٩

ابن زيدون : ٦٥

ابن سهل : ٢١٢ ، ٣٢٩

ابن الفارض (شرف الدين أبو حفص) : ٦٧

أبو خليل القبانى : ٣١

أبو دلف : ٦٧

أبو إسحاق الصولى : ١١٨

أبو سعيد المخزومى : ٧٦

أبو الصقر : ٧١

أبو الطيب المتنبى : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ١٥٤ ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ ، ٢٩٥ ، ٣٤٦

أبو العتاهية : ٢٠٨

أبو العلاء المعرى : ٤٣ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٧٩

أبو الهول : ٢٦٨

أحمد الجداوى : ٤٧ : ٤٨ ، ٣٤٥

أحمد رضا : ٣٤

أحمد زكى أبو شادى : ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ١٤٨ ، ١٦٠ ، ٣٢٣

أحمد الشايب : ١٠

أحمد شوقى : ٨ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤

أحمد ضيف : ٣٠
أحمد محرم : ٨ ، ١٧ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٩
أحمد هيكل (الدكتور) : ٢١٢ ، ٢٢٩
أدونيس : ٩٨ ، ٩٩
إرنست داوسون : ٢٥٧
إسكايلوس : ٢٥٩
الإسكندر الأكبر : ٩٨
إسماعيل صدقى : ٣٣
ألبرت إدوارد : ٢٥٧
ألبرت فوشيه : ٢٢٠
أليس منيل : ٢٥٧
إليوت : ١١٣ ، ١٤٠ ، ١٤١
إمام العبد : ٣٥
أمرؤ القيس : ١٥
أم مالك : ٢٠٨ ، ٢١٨
إميل ليجوى : ٤١ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٢٧٦
أمين الخولى : ٣٢
أنطون الجميل : ٣٤٠
أنون : ٩٦ ، ٩٧
أهرما : ٩٩
أورمزد : ٩٩
أوزوريس : ١٦٨ ، ١٦٩
أوليفر جوجارتى : ٢٥٧

(ب)

بارتليت (E. m) : ١١٦
باكس كليفورد : ٢٥٦
بالجريف (فرانسيس) : ٨٣ ، ٢٤٣ ، ٢٥٧
بروانتج : ٤١
بروموند : ٩٧
البستانى : ٤٨
بشر بن المعتمر : ٢٠٨
بلوتارك : ٩٨
بليك : ٩٦ ، ٢٥٤ ، ٢٥٧
بن جونسون : ٢٥٦
البهاء زهير : ٤٨
بهلو : ١٤٥
بيرنز : ٩٩
بيرون : ٩٧ ، ٢٣٥

(ت)

توفيق البكرى : ٢٠٨
توماس كارليل : ٧٤
توماس لوفيل بروس : ٢٥٧
توماس هاردى : ٩٠ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧
تيوجنيس : ٢٥٩

(ج)

جبران خليل جبران : ٤٤
جعفر والى : ١١٥
جمال الدين الأفغانى : ١٩
جميل صدقى الزهاوى : ٢٠٨

جميل السعدى : ٢٥٩
جوتة : ٢٨٦ ، ٣٣٠
جويدى : ١٠
جووج أبيض : ٢٥ ، ٣٢
جورجى زيدان : ١٠
جون دون : ٢٥٦
جوليت : ٩٨

(ح)

حافظ إبراهيم : ٨ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٧٨ ، ١٤٨ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤
حفنى ناصف : ٨ ، ١٢ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ٣٤٣
حسن جاد : ١٧
حسن توفيق العدل : ٢٩
الحريرى : ٤٨ ، ٢٠٨
حسين (السلطان) : ٧٨

(خ)

الخديو : ٣٧
الأخفش : ٢٠٠
الخليل بن أحمد : ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٣٢٤
خليل اللاوردى : ٢٠١ ، ٣٣٦
خليل اليازجى : ١٩
خليل مطران : ٨ ، ٩ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢١ ، ٣٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ١٤٨ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤

(د)

دانزيو : ٢٥٩
دروموند : ٢٥٥
الدمنهورى : ٢٠٠ ، ٢٠٧
ديكارت : ٢٧٣ ، ٢٧٤
ديكنز (تشارلز) : ٣٦

(ر)

الرافعى (مصطفى صادق) : ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠٥ ، ٢٢٣ ، ٣٤٣
رشيد رضا (الشيخ) : ٣٥
رضا توفيق البكرى : ٣٤
رمسيس : ١٧٨ ، ١٧٩ ، ٢٦٧
روبرت كرفت كوك : ٢٥٦
روث بتر : ٢٥٦
روث سبيرز : ٢٥٩
روس : ٢٨٨
رومانو : ٣١
روميو : ٩٨
ريشاردز : ١٦٤ ، ١٦٦ ، ٢١٤ ، ٢٢٣ ، ٢٧١ ، ٢٨٨
رينر ماريا ريلكه : ٢٦٩

(ز)

زكى نجيب محمود (الدكتور) : ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧١
زينب : ٣٣

(س)

سانت بيف : ١٥٢ ، ٢٣٤
سبنسر : ٢١٩
ستالين : ٢٦٦
ستيفن سبندر : ١١٣ ، ٢٧٣
سعد زغلول : ٣٤ ، ٤٨ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ١٧٤ ، ٢٠٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٩
سعيد العريان : ٢٢٣
سلامة حجازى (الشيخ) : ٣١ ، ٣٢
سلامة موسى : ١٥ ، ١٦
سليم النقاش : ٣١
سليمان البستانى : ٩ ، ٢٩
سليمان الحكيم : ١٣٣
سليا ميرلس : ٢٥٩
سمبسون : ٣٢٩
سوفوكليس : ٢٥٩
سيبويه : ٢٢٤
سيد درويش : ٣١ ، ٣٢
سيدنى : ٩٧

(ش)

شارل ماكى : ٢٥٦
شبلى شميّل : ٣٤
الشريف الرضى : ٦٤ ، ٦٥
شوقى ضيف (الدكتور) : ٦ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩ ، ٣٣
شيكسبير : ٧٩ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٦٥ ، ٢٠٩ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٨٦
شيللى : ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٢ ، ٢٥٥
شيلنج : ١٨١

(ص)

صريع الغوانى : ٧٥ ، ٨٠
صلاح المنجد (الدكتور) : ١٠

(ط)

طه حسين (الدكتور) : ١٥ ، ١٦ ، ٣٠ ، ٤٣

(ع)

عباس حسن : ١٤٣
عبد الحميد بن أبان اللاحقى : ٢٠٨
عبد الرحمن شكرى : ٨ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٦٥ ، ١٠٣ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٦٠ ، ١٨٦ ، ١٩٤ ، ٢١٧ ، ٣٠٩ ،

٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٤٣ ،
٣٤٤ ، ٣٤٩
عبد الرحمن الكواكبي : ٣٤
عبد القادر القط (الدكتور) : ١١
عبد أمين : ٢٢٥
عبد الله عبد الحافظ (الدكتور) : ٤١
عبد الله نديم : ١٥١
عزوز : ٩١ ، ٢٢٩ .
عطارد : ١٤٥
على إبراهيم عامر : ٢٨٤
على بن أبى طالب : ١٤ ، ٢٠٨
على الجارم : ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ،
١٥ ، ١٦ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٣ ،
٣٤٣
على الجنبلاطى : ١٧
على الجندى (الشاعر) : ١٧
على شوقى (الشاعر) : ٣٥
على محمود طه (الشاعر) : ٢٠٦ ، ٣٢٣
عمر بن الخطاب (الخليفة) : ٢٥
عمر الخيام : ٧٩ ، ٢٨٦
عيسى بن هشام : ٣٠
عيسى عليه السلام : ٢٦٩

(ف)

فاروق (ملك مصر السابق) : ٢٨٤
فاوَن : ٩٧
فتحى : ٣٩
فخر الدين محمد الدشناوى (الشيخ) : ٤٨
فرلين : ٢٥٩
فريد وجدى : ٥١
فولتيه : ١٤٦
فيبت : ١٠

(ق)

قاسم أمين : ٣١ ، ٣٤
قرداحى : ٣١
قسطاكى الحمصى : ٩ ، ٢٩

(ك)

كارلو نالينو : ١٠ ، ٣٠
كاميل : ٩٦ ، ٩٧ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥
كامل كيلانى : ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠
كرتفمر : ٥٥
كرومر : ٣٢٩
كليوباترة : ٢٠
كوبر : ٩٧ ، ٩٩ ، ٢٥٥
كولتجوود : ١١٣
كوليردج : ٤١ ، ٦٢ ، ٧٤ ، ٩٦ ،
١٤٠ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٨١ ، ١٨٢ ،
١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢١٤ ، ٢٢٩ ،
٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٢٧٦ ، ٢٨٠ ،
٢٨٧ ، ٢٨٨
كولينز : ٩٦

كونتى كلن : ٢٥٧
كيتس : ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٢٥٤
كيوان : ٢٤٥ ، ٣٠٣

(ل)

لافونتين : ٢٠
لامرتين : ٩٩ ، ١١٥
لايت : ٩٦
لمبسون : ٣٢٩
لوسى : ٩٢
لوكاس : ٢٥٦
لى هنت : ٧٤
لويس ألكساندر : ٢٥٧
لويس شيخو : ١٠

(م)

ما ثيو أرنولد : ٧٤
ماركوس اجنتاريوس : ٢٥٩
ماكولى : ٧٤
محمد : ٩١ ، ٢٢٩
محمد تيمور : ٦١ ، ٣٢
محمد حسين هيكل (الدكتور) : ٣١
محمد الزفزاف : ٢٢٥
محمد السباعى : ٣٤ ، ٣٥
محمد الأسمر (الشاعر) : ١٧
محمد عبدالمطلب (الشاعر) : ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ٣٤٣
محمد عبده : ١٣ ، ٣٤ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٣٤٥
محمد غنيمى هلال (الدكتور) : ٦ ، ١١ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ، ١٠١ ، ١٨٨ ، ٢٣٤ ، ٢٧٨ ، ٣٣٥ ، ٣٤١
محمد فريد (الزعيم) : ١٢٨ ، ٢٢٢
محمد محمود (السياسى) : ٣٣
محمد مندور (الدكتور) : ٦ ، ١٤ ، ٢١ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤٤
محمد المويلحى : ٣٠
محمود عماد (الشاعر) : ٣٥
محمود غنيم (الشاعر) : ١٧
محمود فهمى النقراشى(السياسى) : ٣٤٠
محمود قاسم (الدكتور) : ٢٧٣
مريم (عليها السلام) : ٢٩٦
مسلم بن الوليد الأنصارى : ٧٥
مصطفى السقا (الأستاذ) : ٢٢٥
مصطفى سويف (الدكتور) : ٤٧ ، ٥٤
مصطفى الصغير : ٣٥
مصطفى كامل (الزعيم) : ٣٤
مكهون : ٣٢٩
ملتون : ٩٧ ، ١٠٥
المواسى (الشاعر) : ٢٥٩
المنفلوطى (مصطفى لطفى) : ٢٢ ، ٢٩

مهدى خان (الدكتور) : ٣٤
موسيلنى : ٢٦٦
ميخائيل نعيمة : ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦
مى زيادة (الكاتبة) : ٢٦٤ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧

(ن)

النابغة الذبيانى : ٣١٥
نازك الملائكة (الشاعر) : ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧
نجيب الحداد (الشيخ) : ٩ ، ٢٢ ، ٢٩
نجيب شاهين : ٣٥
نجيب العقيقى : ١٠
نورس أوف بامرتون : ٩٦
نيقشة : ٤٩

(هـ)

هارولد منرو : ٢٥٧
هازلت (وليم) : ٦٤ ، ٧٤ ، ١٦٤ ، ٢٢٧ ؛ ٢٢٩ ، ٢٣٤ ؛ ٢٣٥ ؛ ٢٣٨ ؛ ٢٣٩ ، ٢٧٦ ؛ ٢٨٨
هاينى (وليم) : ٩٨ ؛ ٢٥٩
هتلر : ٢٦٦
هريك : ٩٧ ؛ ٢٥٥
همام : ٢٨١
الهمذانى (بديع الزمان) : ٤٨
هنرى دافيز : ٢٥٧
هوب : ٢٥٦
هود : ٩٧
هوسمان : ٢٥٦
هولدرين : ٢٥٩

(و)

وايت : ٩٦
وورزورث : ٤١ ؛ ٨٢ ، ٨٣ ؛ ٨٩ ؛ ٩١ ؛ ٩٣ ، ٩٧ ، ١٠٥ ، ١٥٢ ؛ ١٥٦ ، ٢٢٧ ؛ ٢٢٨ ؛ ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ؛ ٢٣٥ ؛ ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ؛ ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ؛ ٢٥٠ ؛ ٢٥٣ ؛ ٢٨٨ ؛ ٢٩٠ ؛ ٣٥٣

(ى)

يسنين : ٢٥٩
يعقوب صروف : ٣٤
يعقوب صنوع (أبو نظارة) : ٣١
يوان مى : ٢٥٩
يوليوس قيصر : ٧٩

المصـــادر

عباس العقـاد	؛	أشباح الأصيـــل	١٩٢١
» »	؛	أشجان الليل	١٩٢٨
» »	؛	أعاصير مغرب	١٩٤٢
» »	؛	بعد الأعاصير	١٩٥٠
» »	؛	ديوان العقاد	١٩٢٨
» »	؛	ديوان من دواوين	١٩٥٨
» »	؛	عابر سبيـــل	١٩٣٧
» »	؛	ما بعد البعـد	١٩٦٧
» »	؛	وحى الأربعين	١٩٣٣
» »	؛	وهج الظهيرة	١٩١٧
» »	؛	يقظة الصباح	١٩١٦

المراجع العربيـــة

الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية - القاهرة ١٩٦٣

« « « : موسيقى الشعر - القاهرة ١٩٦٥

أبو العلاء المعرى : شرح التنوير على سقط الزند - القاهرة ١٩٤٦

ابن جنى : سر صناعة الإعراب - القاهرة ١٩٥٤

ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) : المقدمة المطبعة البهية

ابن الرومى : ديوان ابن الرومى - القاهرة ١٩٢٤

ابن الفارض (شرف الدين أبى حفص عمر) : ديوان ابن الفارض ط القاهرة ١٩٢١

أحمد شوقى : مقدمة الجزء الأول من ديوانه - القاهرة ١٨٩٨

الدكتور أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب - القاهرة ١٩٢١

أحمد محرم : ديوان محرم - القاهرة ١٩٠٨

الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى - القاهرة ١٩٦٢

الدمنهورى : حاشية الدمنهورى .

إيفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزى -
ترجمة الدكتور شوقى السكرى وعبد الله عبد الحافظ - القاهرة ١٩٥٨

جميل صدقى الزهاوى : ديوان الزهاوى - القاهرة ١٩٣٠

جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية - القاهرة ١٩١٤

حافظ ابراهيم : ديوان حافظ - أط ولى ١٩٢٢

خليل مطران : ديوان الخليل - القاهرة ١٩٠٨

الدكتور زكى نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية ١٩٦١

سيبويه : كتاب سيبويه - ط أولى ١٣١٧

الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر - القاهرة ١٩٦١

الدكتور صلاح المنجد : المنتقى من آثار المستشرقين - القاهرة ١٩٥٥

عباس حسن : النحو الوافى ط أولى ١٩٦٣

عباس العقاد : ابن الرومى - القاهرة ١٩٥٧

« « : أنا - القاهرة ١٩٦٤

« « : حياة قلم - القاهرة ١٩٦٤

« « : خلاصة اليومية - القاهرة ١٩١٢

« « : الديوان فى النقد والأدب - القاهرة ١٩٥٤

« « : ساعات بين الكتب - القاهرة ١٩٤٥

« « : سعد زغلول - القاهرة ١٩٣٦

« « : شعراء مصر - القاهرة ١٩٣٧

« « : عرائس وشياطين - القاهرة ١٩٤٥

« « : الفصول - القاهرة ١٩٢٢

« « : اللغة الشاعرة - القاهرة ١٩٦٠

« « : محمد عبده - القاهرة ١٩٦٣

« « : مراجعات فى الأدب والفنون - القاهرة ١٩٢٥

« « : مطالعات فى الكتب والحياة - القاهرة ١٩٢٤

« « : يسألونك - القاهرة ١٩٤٧

عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا القاهرة ١٩٦٦

« « « : فصول فى النقد الأدبى الحديث ط أولى القاهرة ١٩٦٥

« « « : مع الشعراء المعاصرين فى مصر - القاهرة ١٩٦٦

الدكتور عبد القادر القط : ذكريات شباب - القاهرة ١٩٥٨

على الجارم : سبحات الخيال - القاهرة ١٩٦١

لويس شيخو : الآداب العربية فى القرن التاسع عشر - بيروت ١٩٠٨

المتنبى (أبو الطيب) : ديوان أبى الطيب المتنبى - بيروت ١٩٥٨

محمد تيمور : حياتنا التمثيلية - ط أولى القاهرة ١٩٢٢

الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن - القاهرة ١٩٦٣

« « « « : الرومانتيكية القاهرة ١٩٥٥

« « « « : النقد الأدبى الحديث القاهرة ١٩٦٣

الدكتور محمد مندور : خليل مطران ـ القاهرة ١٩٥٤

« « « : الشعر المصرى بعد شوقى ـ الحلقة الثالثة ـ ١٩٥٨

« « « : المسرح ـ القاهرة ١٩٦٣

« « « : النقد والنقاد المعاصرون ـ القاهرة ١٩٦٣

الدكتور محمود قاسم : المنطق الحديث ـ القاهرة ١٩٦٦

الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ـ ١٩٥١

مصطفى صادق الرافعى : إعجاز القرآن ـ القاهرة ١٩٤٠

« « « : على السفود ـ القاهرة ١٩٣٠

مصطفى لطفى المنفلوطى : مختارات المنفلوطى ـ القاهرة ١٩١٢

ميخائيل نعيمه : الغربال ـ القاهرة ١٩٢٣

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ـ بيروت ١٩٦٢

نجيب العقيقى : المستشرقون ـ القاهرة ١٩٤٧

الدوريات

الجريدة : ٢ نوفمبر ١٩١١

أخبار اليوم : ٢٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥

» » : ١٠ يونية ١٩٦١

الأخبار : ١٨ ديسمبر ١٩٥٨

الآداب البيروتية : يناير ١٩٦١ - أغشطس ١٩٦٣

الدستور : ٢٦ نوفمبر ١٩٠٧

» ٢ ديسمبر ١٩٠٧

» ٤ ديسمبر ١٩٠٧

» ١١ ديسمبر ١٩٠٧

» ٣١ ديسمبر ١٩٠٧

» ١٠ يناير ١٩٠٨

» ١٩ يناير ١٩٠٨

» ٢٣ نوفمبر ١٩٠٨

» ٢ ديسمبر ١٩٠٨

» ١٢ ديسمبر ١٩٠٨

» ١٣ ديسمبر ١٩٠٨

» ١٤ ديسمبر ١٩٠٨

» ١٥ ديسمبر ١٩٠٨

» ١٦ ديسمبر ١٩٠٨

» ٢٧ مارس ١٩٠٩

الرائد : مارس ١٩٦٢

الرسالة : ٢٢ أغسطس ١٩٣٨

» ١٣ يناير ١٩٤١

الرسالة : ١٧ نوفمبر ١٩٤٧

السياسة : ٦ فبراير ١٩٢٤

عكاظ : ٢٧ يولية ١٩١٣

» : ٩ مارس ١٩١٤

» : ٢٣ مارس ١٩١٤

الكاتب : نوفمبر ١٩٦٢

الكتاب : أكتوبر ١٩٤٧

مجلة المجمع اللغوى : الجزء السابع

المجلة : أبريل ١٩٥٩ - سبتمبر ١٩٦٠

المجلة المصرية : عدد ٢ سنة ١٩٠٠

المقتطف : نوفمبر ١٩١٦

الهلال : فبراير ١٩٤٧ - مارس ١٩٤٨ - أكتوبر ١٩٥٧

المراجع الأوربيـــة

Albert Fuchs : Initiation à La Etude de la lonque La litter ature allem and moderne, 1938.

Alice Meynell : Poems 1913.

Bartlette (E.M.) : The Determination of the Aesthetic Minimum proceedings of the Aristotelian Society, London 1934.

Cattell (R.B.) : The psychology of the men Genius, Londn o1933.

Coleridge : Biographia Litteraria, ed. shawcross, London 1907.

,, : The Firend Bell and Daldy, London 1866.

,, : The Philosophical Lectures, London I818-1819.

,, : Shakespearean criticism, ed. T.M. Raysor London 1813.

,, : Words work poetry and prose, London 1907.

Colling Wood : The Principles of Art Oxford 1938.

Dickens (Charles), : A tale of two cities. London 1942.

Downey (J) : Creative Imagination, studies in the psychology of literature, London 1929.

Edward (Albert collins) : The story of English literature 1938.

Eliot (T.S.) : Points of view Faber and Faber London 1942.

,, ,, : Iradition and the individual talent, in : sacred wood, London 1950.

,, ,, : The Use of Poetry and The Use of Criticism, London 1933.

Emile Legouis : A short History of English, London 1954.

Francis Palgrave : The Golden Treasury, Loudon 1904.

Fouché (P.) : Conferènces de l'instutul linquistique, Paris IV Année 1936.

Hazlitt (William) : Lectures of the English Poets, London 1924.

,, ,, : Selected Essays of William Hazlitt, London 1934.

Hazlitt (William) : The Spirit of The Age, London 1939.

Heinemann (William) : Poems selected, 1887.

„ „ : The Rassionate Pilgrim, London 1904.

Palgrave. (F.T.) : Lyrical poems books, New York 1953.

Plutarchs : The lives of Noble Grecians and Romans, New York.

Read (CF. Herbert) : Collected Essays in Literary Criticism, London 1951.

Read (CF. Herbert) : The Meaning of Art, A Pelican Book, 1954.

„ „ : The philosophy of modern Art Faber and Faber, 1951.

Read (CF. Herbert) : Wordsworth, London 1930.

Richards (I.A.) : Coleridge on Imagination. London 1955.

„ „ : Principles of literary criticism, R. 1934.

Ross : The Right and Good, Oxford 1930.

Sainte-Beave : Les Laundis, Paris 1921.

Shelley : Peacock's Four Ages of Poetry Selley's Defence of Poetry.

Shelley : Poems of Shelley, London 1960.

Spender (Stephen) : The making of poem's, London 1955.

Warren and R. Wellek : Theory of Literature, London, 1949

Wardsworth : Letters, later years. Oxford 1939.

„ : Poems of Wordsworth London 1961.

„ : The Preface to Lyrical London 1940.

المحتـــوى

الموضوع	الصفحة
الإهـــداء	٣
مقدمة	٥
التمهيد	٨
عوامل التجديد	٨
الاتجاه التقليدى	١٢
الاتجاه التقليدى المبتكر	١٧
الاتجاه الإبداعى أو مدرسة الجيل الجديد	٢٨

الفصل الأول

ثقافته الفنيـة وروافدها	٤٧
بيئته الثقافيـة	٤٧
بيئته الطبيعيـة	٥٣
أثر العصر فيه	٦٠
أثر قراءته للأدب العربى فى شعره	٦٤
أثر قراءته للآداب الأجنبية ونقدها	٧٢
الاتجاهات الشعرية التى أثرت فى شعره	٨١
الترجمة الشعرية وأثرها فى شعره	٩٨

الفصل الثانى

المرحلة الأولى (شعر الديوان)	١٠٣
(ا) تجاربه الشعرية	١٠٣
(ب) الصدق الشعورى	١١٧
(ج) التصوير الشعرى	١٤٠
(د) الوحدة العضوية	١٨٥
(هـ) موسيقا الشعر	١٩٩

الفصل الثالث

الموضوع	الصفحة
المرحلة الثانية (شعر ما بعد الديوان)	٢٢٧
(ا) روافد المرحلة الثانية	٢٢٧
(ب) تجاربه الشعرية	٢٦١
(ج) الصدق الشعورى	٢٧٥
(د) التصوير الشعرى	٢٢٠
(ه) الوحدة العضوية	٢٣٢
(و) موسيقا الشعر	٢٥٠
الخاتمة	٢٧١
فهرس الأعلام	٣٥٩
المصادر	٣٦٦
المراجع العربية	٣٦٧
الدوريات	٣٧٠
المراجع الأوربية	٣٧٢
المحتوى	٣٧٤

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٣٩٧ / ١٩٦٩